PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

117



"CE SONT MIROIRS PUBLICS..." (MOLIÈRE)

REVUE D'HISTOIRE DU THÉATRE

2
DEUXIÈME ANNÉE

1950

I

55 RUE SAINT DOMINIQUE, PARIS, VIIe

LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

La Société qui souhaite avoir l'honneur de vous compter parmi ses membres fut fondée en 1932 sous la présidence d'Auguste Rondel, l'éminent et généreux collectionneur à qui la France doit de posséder la plus riche bibliothèque dramatique du monde.

Ferdinand Brunot, de l'Institut, M. Gustave Cohen, puis M. Louis Jouvet présidèrent ensuite aux destinées de la Société.

Mise en veilleuse pendant la guerre et l'occupation, mais maintenue grâce au dévouement de Max Fuchs, elle publia de 1933 à 1946,
Le Bulletin de la Société des Historiens du Théâtre
et patronna la collection qui porte son nom.

Avec des forces accrues, grâce aux précieux encouragements de l'Etat et en particulier de M. Jaujard, Directeur Général des Arts et Lettres, de M. Cain, Administrateur Général des Bibliothèques Nationales, de M. Georges Salles, Conservateur des Musées Nationaux, de la Direction Générale des Archives et de la Direction du Centre National de la Recherche Scientifique, la Société se propose d'élargir et d'intensifier son action : il ne s'agit plus seulement d'enrichir l'histoire du théâtre des siècles passés, mais encore d'offrir aux historiens futurs le fidèle reflet de la vie dramatique contemporaine, de la scène tragique ou comique au plateau du music-hall ou à la piste du cirque, sans négliger l'art des marionnettes.

L'ancien Bulletin, réservé à un petit nombre d'érudits fit place à

LA REVUE D'HISTOIRE DU THÉATRE

Chaque numéro publie des études originales et des documents inédits, des chroniques dramatiques, historiques et critiques, écrites en marge de l'actualité, une bibliographie et des comptes rendus des livres et des revues concernant les arts et métiers du théâtre. Ses nombreuses rubriques renseignent sur la vie des bibliothèques, archives, expositions, musées, collections publiques ou privées contenant des documents dramatiques intéressant l'historien, le créateur ou le simple « curieux ». Elle ne néglige ni le cinéma, ni la radio, ni aucune expression dramatique, chorégraphique ou lyrique.

(Suite page 3 couverture)

REVUE DE LA SOCIETE D'HISTOIRE DU THÉATRE

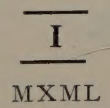
DEUXIÈME ANNÉE

I



REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

DEUXIÈME ANNÉE



I

MXML



LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

SOMMAIRE

JACQUES COPEAU

A ce numéro, le premier de la seconde année, est jointe la table des matières publiées dans les quatre numéros de la première année (372 pages, in-8°).

AU SOMMAIRE
DES PROCHAINS NUMÉROS

Notes et Documents sur Charles Dullin

Renan et le théâtre : l'Abbesse de Jouarre (H. PSICHARI). — *Actes et lieux du théâtre dans les collèges de la Compagnie de Jésus* (R.P. DE BAINVILLE). — *Célébration par personnages de la canonisation d'Ignace de Loyola* (M. DEFLANDRE). — *Shakespeare, notre guide* (J.-L. BARRAULT). — *Pour une histoire de la Farce, à propos d'un livre récent de Gustave Cohen* (R. LEBÈGUE). — *Christian Bérard et le théâtre* (Louis JOUVET). — *Documents inédits sur la famille Poquelin,* offerts par M. FLOWER à la Société des Comédiens Français. — *Notes pour servir à l'histoire de la Claque et des Claqueurs* (Léon CHANCEREL). — *Notes et Documents en marge de nos émissions « Prestiges du Théâtre » : M. de Ratabon et la démolition du Théâtre du Petit-Bourbon* (SÉBASTIEN), *Les Comédiens du duc d'Orléans et de Mademoiselle à Dijon* (G. GRÉMAUD), *La vie financière des théâtres au XVII[e] siècle* (P. MÉLÈSE). *Corneille a-t-il connu le théâtre anglais ?* (R. LEBÈGUE). *En marge de nos Entretiens : Le Paradoxe du Comédien, Théâtre et Captivité* (J. NEPVEU-DEGAS). — *Le Théâtre de Coppet* (Comtesse DE PANGE). — *Le Théâtre de Voltaire à Genève* (GUYET).

L'abondance des matières nous oblige à remettre au prochain numéro la chronologie des spectacles (juin 1949-janvier 1950).



Fragment du pavement de San Miniato

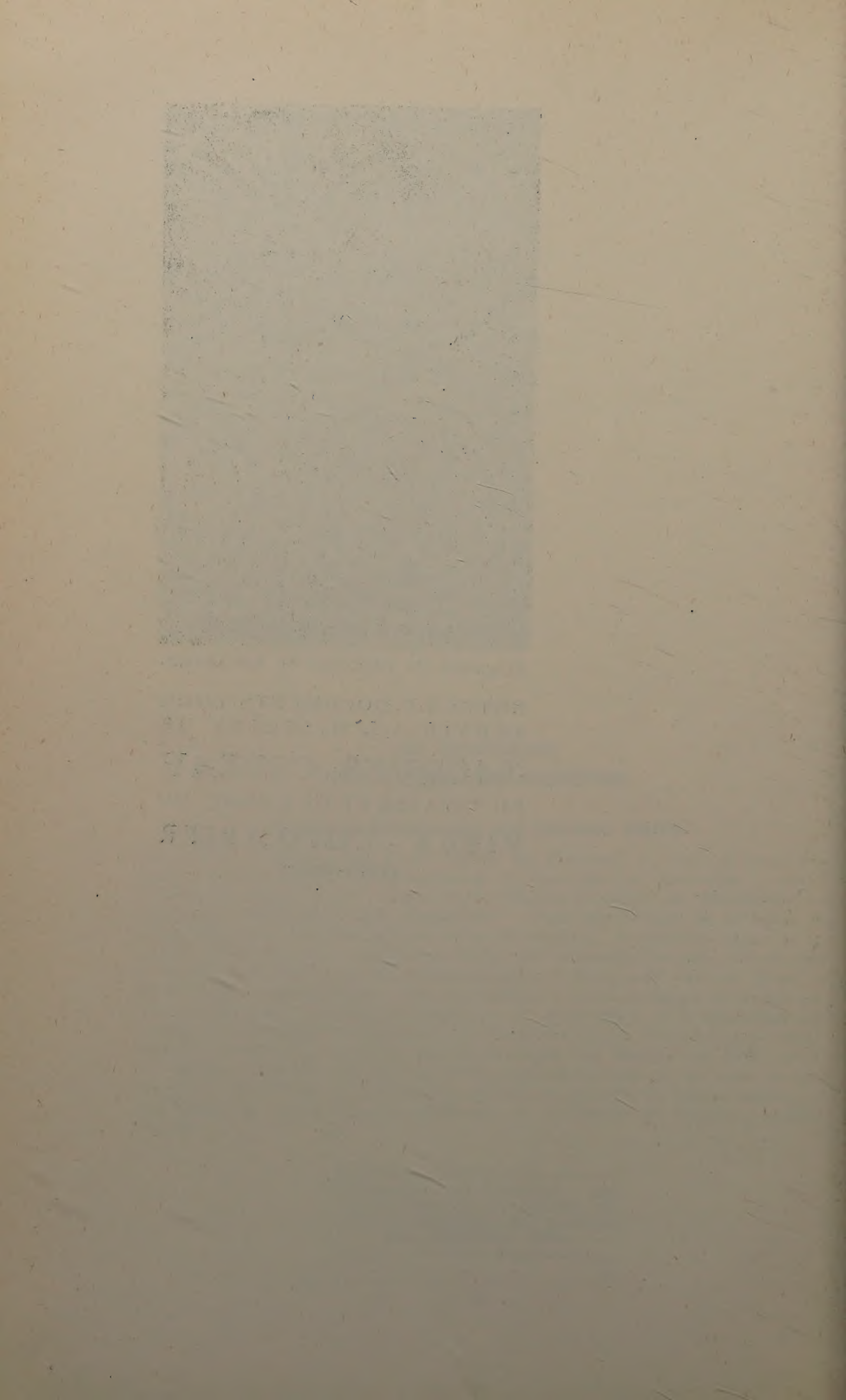
NOTES ET DOCUMENTS POUR SERVIR A L'HISTOIRE DE

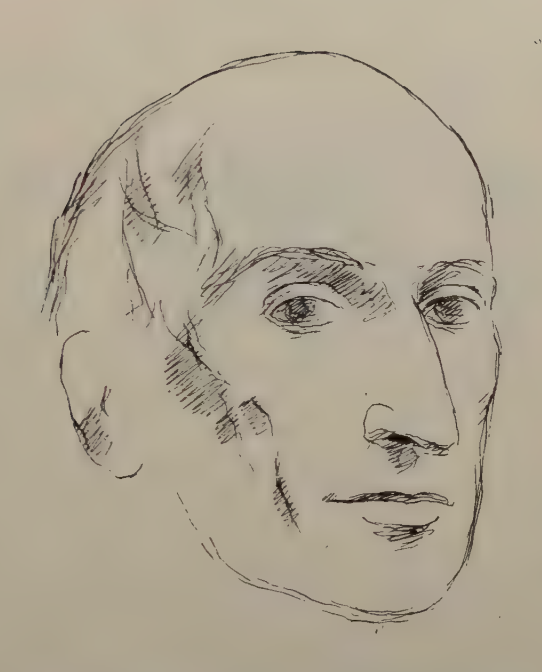
JACQUES COPEAU

DU THÉATRE ET DE L'ÉCOLE DU

VIEUX - COLOMBIER

(1879-1930)





JACQUES COPEAU

Dessin de Berthold Mahn extrait de "*Souvenirs du Vieux-Colombier*" 50 dessins originaux, précédés d'un texte de Jules Romains, Claude Aveline, éditeur, 1926.

« ...Ai-je eu d'autre ambition que de donner deux ou trois idées justes ? Ceux qui m'ont suivi, démarqué ou combattu en ont fait leurs choux gras. Que je puisse encore, avant de m'en aller, laisser quelques indications vraiment sincères, vraiment pensées, vraiment profondes et vraiment neuves, cela suffit, je vous jure, pour donner « à vivre » aux autres pendant un demi-siècle. »

Jacques COPEAU.

(Lettre citée par René Benjamin, « Le Mois Suisse », n° 50, mai 1943.)



NEW-YORK. 1917

Le Vieux-Colombier et son fondateur sont désormais entrés dans l'histoire; de nombreux ouvrages leur seront consacrés, en France et hors de France. Certains sont déjà en chantier. A tous ceux qui font à notre Société l'honneur d'attendre d'elle des indications de sources et des précisions d'ordre biographique, doctrinal ou technique, nous sommes dans l'obligation de répondre : il faudra plusieurs mois avant que Marie-Hélène Dasté ait pu dépouiller, inventorier, et classer l'énorme masse de documents, notes et travaux inédits laissés par son père et que les collaborateurs, les élèves et les amis de Jacques Copeau aient fait parallèlement le même travail.

Voici, du moins, d'après la collection des programmes du Théâtre du Vieux-Colombier et divers documents de la collection Rondel, d'après des souvenirs ou des notes personnelles hâtivement rassemblés, quelques indications, quelques repères, propres à orienter les recherches et à présenter dans leur vérité la vie, l'œuvre et l'influence d'un des plus grands ouvriers du théâtre de la première moitié de ce siècle.

Certes ! ce tout-premier aperçu comporte de nombreuses lacunes et probablement même quelques erreurs. Nous remercions par avance ceux qui nous aideront à combler les unes et à rectifier les autres.

I

INDICATIONS BIOGRAPHIQUES

1879 (4 février). — Naissance à Paris, 7, faubourg Saint-Denis.

1887-1896. — Etudes au Lycée Condorcet. Fait représenter sa première pièce, une comédie en trois actes, *Brouillards du matin* par l'Association des Anciens Elèves du Lycée, au Théâtre Réjane (*non imprimée*). Sarcey consacre à cette représentation un article dans *Le Temps.*

1897-1898. — Inscrit à la Faculté des Lettres.

1899. — Ecrit *La Sève,* pièce en un acte (*non représentée et non imprimée*).

1901-1903. — Séjour au Danemark. S'y marie. Envoie ses premiers essais (critiques et poèmes) à *La Revue Dramatique* et à l'*Ermitage.*

1903-1904. — Rappelé en France par la mort de son père, dirige la petite fabrique de ferronnerie qu'il a héritée, à Raucourt (Ardennes).

1906. — Retour à Paris. Employé à la Galerie Georges-Petit (il y restera jusqu'en 1909). Collabore à *Essais, l'Ermitage, Antée, Le Théâtre, Le Figaro Illustré, Art et Décoration, Art Décoratif, Le Gaulois, Le Petit Journal.*

1907. — Succède à Léon Blum comme critique dramatique à la *Grande Revue.* Voyages d'études en Russie et en Espagne. Rencontres avec Charles Péguy. Avec André Gide, Henri Ghéon, Jean Schlumberger, André Ruyters, Michel Arnauld, fonde *La Nouvelle Revue Française,* qu'il dirige jusqu'en 1913. Il y publie des notes, essais, critiques, sur l'actualité littéraire et théâtrale.

1910. — Premier séjour au Limon (Seine-et-Marne) avec sa famille. Il a trois enfants : Marie-Hélène, Edwige, Pascal.

1911 (6 avril). — Au Théâtre des Arts, dirigé par Jacques Rouché (ex-Théâtre des Batignolles, devenu Théâtre Hébertot), première représentation de *Les Frères Karamazov,* drame en cinq actes, d'après Dostoïevski, en collaboration avec Jean Croué, mise en scène de A. Durec, décors et costumes de Maxime Dethomas. Edité par la N.R.F., 1911. Très gros succès. Révélation d'un grand comédien : Charles Dullin, dans le personnage de Smerdiakov (1). Premières « Lectures Dramatiques », renouvellement d'un genre oublié, à la

(1) Une seconde version des *Karamazov* fut présentée pour la réouverture de la saison 1911-1912. Cf. article de F. de Miomandre, dans *Le Théâtre,* n° 308, oct. 1911.

Galerie Druet. Traduction de *A Woman killed with kindness* (*Une femme tuée par la douceur*) de Thomas Heywod.

1913-1914. — Fondation du *Théâtre du Vieux-Colombier,* avec ses amis de la Nouvelle Revue Française. Location et aménagement de la salle de l'*Athénée Saint-Germain.* (Cf. *Revue d'Histoire du Théâtre.* II. III. 1949.) Répétitions au Limon, dans la maison où Jacques Copeau et sa famille habitent depuis 1911. Inauguration le 22 octobre, avec *Une femme tuée par la douceur.* Réactions diverses de la critique. Révélation pour beaucoup du Théâtre Elizabéthain. Le spectacle comprend aussi *L'Amour Médecin* de Molière dont Jacques Copeau contribuera à « redonner le goût » en jouant ses œuvres dans un esprit renouvelé. (*La Jalousie du Barbouillé* fut une des plus significatives « révélations » du Vieux-Colombier, avec Jane Lory, Louis Jouvet, René Bouquet dans les principaux rôles.)

A trente-quatre ans, Jacques Copeau fait ses débuts de directeur, de metteur en scène et de comédien. Treize spectacles sont montés au cours de la saison. (*Voir plus bas, Répertoire.*)

La guerre : la plupart des comédiens partent aux armées. Jacques Copeau est mobilisé à Paris dans les services auxiliaires.

1915. — Visite à Gordon Craig, à Florence. Au retour, sous l'influence des principes du grand théoricien de la réforme du théâtre (*Arena Goldoni* et *The Mask*), premiers essais, avec Suzanne Bing, d'une *Ecole d'Art Dramatique.* Ecrit le premier acte de *La Maison Natale,* drame familial d'après des documents vrais qui lui furent communiqués.

1916. — Met en scène et joue à la Comédie de Genève (Rôle de Guillaume Tell) *Guillaume le Fou* de Fernand Chavannes. Ecrit le second acte de *La Maison Natale.* Traduit avec Suzanne Bing *Le Conte d'Hiver* de Shakespeare. Projets de collaboration avec Georges Pitoëff (Correspondance inédite, dont une lettre, seulement. a été publiée dans *La Revue Théâtrale,* n°s 9-10, 1949).

1917-1919. — Chargé de mission par G. Clémenceau, part pour les Etats-Unis où il séjourne quatre mois (Conférences, lectures dramatiques préparant la création d'un Théâtre Français à New-York). Rentré en France, regroupe et réorganise à ces fins la Compagnie du Vieux-Colombier, dont la plupart des comédiens étaient au front. Etudie avec Louis Jouvet le « Dispositif scénique fixe » qui sera réalisé à New-York, puis à Paris. La Compagnie s'embarque. (Pour sa composition, Cf. *Revue d'Histoire du Théâtre,* III, 1949).

27 novembre 1917. — Inauguration du Garrick-Theatre, 35e Rue à New-York, avec *L'Impromptu du Vieux-Colombier, les Fourberies de Scapin* et le *Couronnement du buste de Molière.* Saison de six mois **(novembre-mai).** Douze spectacles mis en scène par Jacques Copeau qui joue quatre rôles nouveaux. Représentations et conférences à Washington et à Philadelphie. Pour la préparation de la seconde saison, séjour de quatre mois à Maristown (New-Jersey) dans la résidence d'été d'Otto Kahn. Jacques Copeau écrit la première version d'une comédie à divertissements, *Le Roi, son vizir et son médecin* (*inédite et non imprimée*). Ouverture de la seconde saison : vingt-six spectacles, six rôles nouveaux. Conférences dans

les Etats de l'Ouest. Le soir de l'Armistice, le Garrick-Theatre affiche *Le Voile du Bonheur*, de Georges Clémenceau. Mission terminée. Fondation de l'Association des « Amis du Vieux-Colombier de New-York » et du *Theatre Guilder* (1). Retour en France. Il débarque très épuisé, au Hâvre, le 6 juillet 1919 et va se reposer à Cuverville chez son ami André Gide.

1919-1920. — Préparation de la réouverture du Théâtre du Vieux-Colombier. Conférence à l'Hôtel des Sociétés Savantes. Fondation de « l'Association des Fondateurs et Amis du Vieux-Colombier ». Avec Louis Jouvet, établissement d'un « Dispositif fixe », selon les principes éprouvés au Garrick-Theatre.

15 octobre, réouverture. (*Pour le Répertoire, voir plus bas.*) Création des ateliers de menuiserie et de décoration qui travaillent pour le théâtre et pour la ville, sous la direction de Louis Jouvet.

Publication du premier *Cahier du Vieux-Colombier : « Les Amis du Vieux-Colombier »*, (N.R.F. 1920. L'achevé d'imprimer est du 30 novembre 1920). Au cours de cette saison, neuf pièces mises en scène.

1920-1921. — Nouveaux essais de formation d'une *Ecole*. (Une baraque dans la cour du théâtre, puis quelques pièces annexes, rue du Cherche-Midi, n° 9). Les premiers élèves sont les enfants de Jacques Copeau et leurs amis, sous la direction de Suzanne Bing, de Jules Romains et de Jacques Chenevières. Publication du deuxième (et dernier) *Cahier du Vieux-Colombier : « L'Ecole du Vieux-Colombier »* où Jacques Copeau expose l'essentiel de sa pensée quant au but, à l'esprit, au maintien et au développement de son entreprise. — Conférences à Paris, Gand, Bruxelles. Préparation d'une filiale belge (Le Théâtre du Marais, directeur J. Delacre). — Projet de transport du théâtre dans une plus grande salle, le Cinéma Récamier, tout proche.

1921-1923. — Cours privés à l'Ecole et cours publics, au Théâtre, ouverts à la Compagnie et aux Amis du Vieux-Colombier. — Centième représentation de *La Nuit des Rois*. Jacques Copeau a mis en scène six pièces et joué deux rôles nouveaux. De juillet à septembre, tournée en France (43 villes) sous la direction de Baret, avec *Le Carrosse du Saint-Sacrement* et *Le Paquebot Tenacity*. — Conférences à l'Exposition Internationale du Théâtre, à Amsterdam, à Paris (Sorbonne : « Une renaissance du Théâtre est-elle possible ? »), Nice, Toulon, Marseille. Nouvelle tournée en Suisse. « Lectures Dramatiques » et participation aux Matinées Poétiques. Version définitive de *La Maison Natale*. Deuxième version de *Le Roi, son Vizir et son Médecin*. Prologues improvisés pour *Les Fourberies de Scapin* et *Le Médecin malgré lui*. Représentations sur le plateau du Vieux-Colombier, du Théâtre du Marais, de Bruxelles et de l'Atelier, (Ecole Nouvelle du Comédien, fondée et dirigée par Charles Dullin).

25 septembre 1923. — Lecture de *La Maison Natale*. — Première répétition en scène, le 25 novembre. 18 décembre, première représentation.

23 janvier 1924. — Célébration du dixième anniversaire de la fondation du Vieux-Colombier. On joue *Le Misanthrope*, suivi du

(1) Une compagnie américaine avait pris possession de la scène de la 35e Rue. Elle y réussit et trois ans après s'installa dans un local plus vaste de la 52e Rue. Copeau y vint, en 1926, mettre en scène *Les Frères Karamazov*.

Couronnement du buste par la Compagnie et les Elèves de l'Ecole. En dix ans, le Vieux-Colombier a joué 342 fois Molière.

avril 1924. — Jacques Copeau écrit à un ami : « *Ce n'est pas la première fois que vous imaginez que tout est perdu. Et cette fois vous tombez bien mal. Je crois que je touche au moment où j'atteindrai enfin ce à quoi je tends depuis dix ans ! Mais faut-il donc tout le temps répéter : attendez, patientez, croyez-moi, vous verrez. On finit par ne plus écouter et par ne plus rien dire* ».

13 mai. — Présentation aux Fondateurs et Amis du Vieux-Colombier et aux critiques des premiers Exercices de l'Ecole.

15 mai. — Dernière représentation de *la Maison Natale.*

15 mai 1924. — Jacques Copeau licencie la Compagnie. Fermeture du Théâtre. Louis Jouvet, qui a pris, en 1921, la direction de la Comédie des Champs-Elysées, se propose, d'accord avec Jacques Copeau d'y « réajuster le programme du Vieux-Colombier en changeant entièrement les modalités d'exploitation ». Il prend dans sa troupe la plupart de ses anciens camarades et maintient le répertoire. Les abonnements du Vieux-Colombier de la saison 1923-1924 sont valables à la Comédie des Champs-Elysées. Jacques Copeau viendra y faire six lectures. La salle de la rue du Vieux-Colombier sera confiée au cinéaste G. Tedesco. Celui-ci a écrit à Jacques Copeau : « *Je suis fier d'être celui qui gardera cet hiver fidèlement ouvertes les portes de votre théâtre, pour que tous ceux qui y sont venus puissent encore se réchauffer à la chaude lumière de l'art. Ils trouveront un changement dans la maison. Au fond de cette scène que vous avez illustrée, ils verront s'animer le miracle moderne des images mouvantes... L'art que nous défendrons, en ce même lieu où vous avez si âprement lutté, est le plus jeune de tous. Il est à craindre que son exubérance habituelle lui fasse prendre la part du lion. Mais nous avons pris nos précautions en faisant plus large encore la part de la musique. Quant à l'art dramatique, si nous le servons moins cette année, ce sera par respect pour votre œuvre et que nous avons le devoir d'être particulièrement difficiles...* ». (Lettre publiée dans le programme du Vieux-Colombier. Saison 1924-1925). Recherches pour trouver, dans les provinces, en dehors des soucis de l'exploitation, un « lieu de refuge » favorable à la vie d'une Ecole et d'un Centre de Recherches et de Créations Dramatiques. (Provence, Creuse, Abbaye de Pontigny, Auxerre, Abbaye de Reigny, environs de Dijon et de Beaune, Lourmarin, Morteuil).

Au Théâtre du Vieux-Colombier, représentations de la Compagnie Pitoëff. Projet de deux salles à Paris groupant sous la direction de Jacques Copeau les entreprises Dullin, Jouvet, Pitoëff, à Paris et une école hors Paris.

23 septembre 1924. — Jacques Copeau écrit à Louis Jouvet : « *Ce n'est pas seulement un répertoire, des collaborateurs, certaines méthodes de travail, une certaine vue de notre art que je voudrais te transmettre, c'est surtout cet esprit vivant qui donne prix et beauté à tout ce qu'il inspire, faute duquel on ne fait œuvre grande ni durable. Et j'entends bien que tu ne te tiendras pas pour satisfait de continuer, mais que tu développeras et dépasseras ce qui a été fait, selon une tradition acquise que ta personnalité se doit de féconder par de nouveaux apports. Et moi, déjà éprouvé par de*

grandes luttes dont tu as été plus que tout autre le témoin, mais capable encore de création et instruit par de profondes expériences, je vais essayer de pousser plus loin l'expression de ma pensée et l'éducation de quelques jeunes gens enflammés d'ardeur et de foi, qui sont mes élèves depuis leur premier âge ». (Lettre publiée dans le Programme de la Comédie des Champs-Elysées. Divers communiqués dans ce sens à la Presse.)

Copeau, sa famille, ses compagnons et ses jeunes élèves sont provisoirement installés au Château de Morteuil, près Demigny (Saône-et-Loire). (Cf. photos publiées dans *Jeux, Tréteaux et Personnages*, n° 1, 15 octobre 1930 et dans *France 49*, décembre). Mort de la mère de Jacques Copeau, à Versailles (15 septembre).

Ont suivi Jacques Copeau : Georges Chennevière, sa femme et son fils, Charles Goldblatt, Jean Dasté, Jean Dorcy, Etienne Decroux, Aman Maistre (Julien), Jean Villard (Gilles), Michel Saint-Denis, sa femme et leur premier enfant, Auguste Boverio et sa femme, Léon Chancerel et sa femme, François Vibert, Alexandre Janvier, sa femme et son fils, Marguerite Cavadaski, Marie-Hélène Gautier, Yvonne Galli, Suzanne Bing, sa fille Claude et son fils Bernard, Mme Copeau, Marie-Hélène, Edwige et Pascal Copeau.

On s'explique mal à Paris les raisons de cette décision que l'on prenait pour un renoncement à l'action, alors que, dans l'esprit de Jacques Copeau cette « évasion » était le début d'un nouveau stade de son œuvre. Il devait plus tard déclarer à propos de cette « retraite » : « *Elle n'est pas celle d'un directeur qui manque d'argent (on m'en offrait), ni celle d'un Monsieur qui n'a plus rien à dire. Ce fut une réaction de mon instinct de conservation* ». Ces dix années de luttes l'avaient, en effet, durement éprouvé, physiquement et moralement. Il était, en outre, en proie à des préoccupations personnelles d'ordre religieux.

Présentation des travaux de l'Ecole à Lille sous les auspices du Comité Lillois des Amis du Vieux-Colombier, présidé par M. Liévin-Danel. Le spectacle est mal accueilli, difficultés financières, l'Ecole est dissoute.

Fin février 1924. — Formation de la *Compagnie des Copiaus* qui compte assurer sa subsistance en donnant des spectacles dans la région.

1925-1926. — (*Voir plus bas le Répertoire*). Célébration dramatique à l'occasion des Fêtes du Vin à Nuits-Saint-Georges (Textes en partie publiés dans *Jeux, Tréteaux et Personnages*, n° 18, 15 mars 1932 et conservés aux Archives de la Mairie de Nuits). Conférences et Lectures Dramatiques (voir plus bas : Jacques Copeau lecteur) à Paris, dans les provinces, au Maroc, en Belgique, en Suisse, en Danemark et en Hollande. Jacques Copeau refuse de poser sa candidature à la direction du Théâtre de l'Odéon (Lettre à Gabriel Boissy, *Comœdia*, **février 1926**). Important interview sur le *Théâtre d'Hier, d'Aujourd'hui et de Demain* (*Comœdia*, **23 novembre 1926**). Le 21 avril, tient la partie du Récitant dans *Le Roi David*, oratorio d'Arthur Honegger (Salle Gaveau).

23 avril. — Réunion du « Conseil du Théâtre du Vieux-Colombier », 138, avenue des Champs-Elysées, en vue de la construction d'un lieu dramatique conforme aux désirs et plans de Jacques Copeau.

Novembre 1926. — Avec les *Compagnons de Notre-Dame,* tient le rôle de Saint-François dans *La Vie profonde de Saint-François d'Assise,* de Ghéon, Suzanne Bing jouant Sainte Claire.

Juin 1927. — Jacques Copeau prête son concours au *Triomphe de N.-D. de Chartres,* de Ghéon, à Chartres.

Du **26 novembre** au **22 décembre 1927,** tournée de Jacques Copeau avec la Compagnie des Copiaus, avec *L'Illusion* et *l'Anconitaine* (Mulhouse, Belfort, Strasbourg, Luxembourg, Liège, Amsterdam, Rotterdam, Leyden, Utrecht, Haarlem, La Haye, Anvers, Bruxelles, Louvain, Malines).

Poursuite des études pour la construction d'un théâtre et son financement.

Hiver 1928-1929. — *Les Copiaus* jouent en Italie *l'Illusion* et *l'Anconitaine,* écrites à leur intention par Jacques Copeau.

1928. — A la demande de Siblot, Fresnay, Berthe Bovy et de quelques sociétaires, il envisage favorablement de poser sa candidature d'Administrateur Général de la Comédie-Française. Formation d'un Comité d'Action. Campagne de presse. Une adresse est remise au Ministre. (Reproduite dans *Comœdia* du **18 octobre 1928,** avec la liste des signataires.) Echec. Maintien de M. Emile Fabre à son poste d'Administrateur. Projet de construction d'un théâtre de répertoire conforme aux vues de Jacques Copeau. Formation d'une Société d'Etudes.

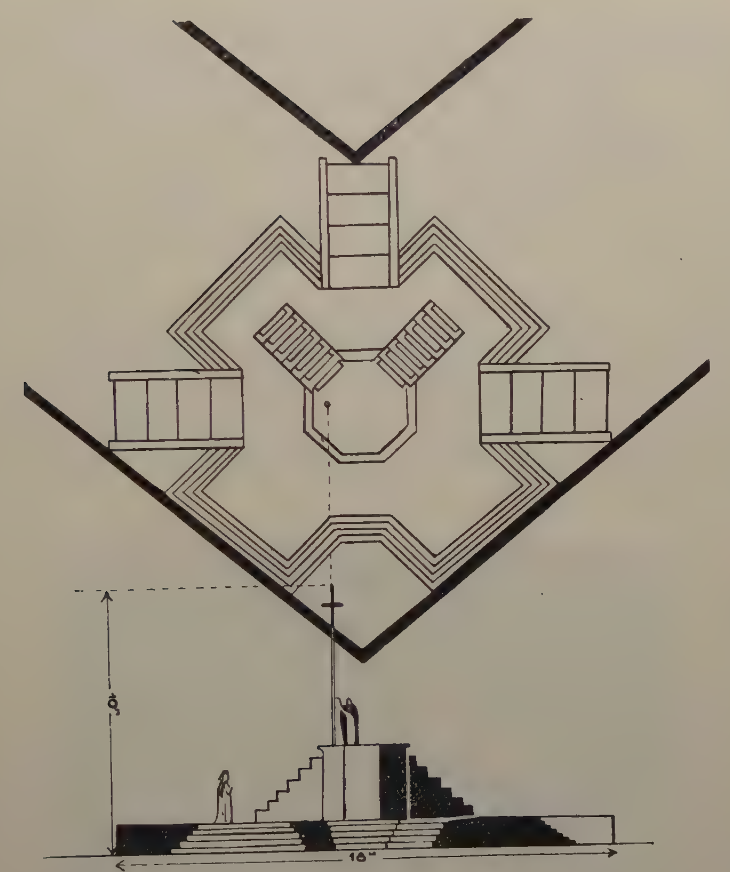
Juin 1929. — Dissociation de la Compagnie des Copiaus.



Septembre. — Formation de la *Compagnie des Quinze* qui prépare, en Touraine et à Sèvres, diverses pièces d'André Obey, sous la direction de Michel Saint-Denis. La Compagnie des Quinze donnera des spectacles réguliers au Vieux-Colombier (Réfection de la salle et de la scène : dispositif fixe d'André Barsacq; Cf. Revue d'Hist. du Th. II-III, 49). Jacques Copeau a rencontré André Antoine qui lui offre sa succession à la direction du Théâtre Pigalle. Voyage en Amérique. Conférences, mise en scène au Guild Theatre d'une traduction des *Frères Karamazov*; refuse de se fixer à New-York pour y poursuivre son œuvre avec toutes garanties financières. (Cf. article de Bourdet, *Nouvelles Littéraires,* 1932); commence d'écrire son *Petit Pauvre.* Jacques Copeau met en scène à l'Opéra *Œdipus Rex* de Stravinski. Il écrit des *Notices* pour une édition des Œuvres de

A FLORENCE

MAI 1935



(D'après un croquis d'A. Barsacq)

SAVONAROLE

Sur la Place de la Seigneurie au lieu même où en mai 1498 fut brûlé vif celui qui avait voulu instaurer le règne du Christ dans la cité florentine.

Molière. (*La Cité du Livre,* 1927) et la préface à une réédition du *Paradoxe sur le Comédien* de Diderot (Plon 1929).

Décembre 1930. — Copeau présente la Compagnie des Quinze (« *Les Quinze et moi* ») et le *Noé* d'André Obey; il écrit : « Je suis sur la rive et j'agite une branche ».

10 et 15 janvier 1931. — Au Théâtre du Vieux-Colombier où la Compagnie des Quinze donne des représentations régulières, fait deux conférences : *Souvenirs du Vieux-Colombier* (1913-1914) publié dans *La Revue Universelle,* 15 janvier 1931) et *Histoire de cinq ans* (1924-1929) publié dans *La Revue Hebdomadaire,* 24 janvier 1931.

18 septembre 1932. — De Pernand adresse à Gabriel Boissy une lettre sur « la nécessité de l'union ».

Annonce à Lyon (Conférence au Th. des Célestins, janvier 1933), son désir de « regrouper ceux qui firent le Vieux-Colombier ». Son opinion sur *La crise de la Comédie-Française* (*Nouvelles Littéraires,* 11 avril 1931).

Est le récitant d'Egmont, Salle Pleyel (11 décembre 1932).

Mai 1933. — Monte à Florence, *le Mystère de Santa-Oliva.* Conférences et lectures dans les Provinces (*Charles Péguy,* à Orléans).

Part pour l'Afrique du Nord où il fait 33 conférences ou lectures dramatiques. Articles de doctrine et de critique dramatique dans divers journaux (*Nouvelles Littéraires, Le Temps,* etc...). Ecrit la préface de la première traduction française de *Ma Vie dans l'Art* de Stanislavski.

1934-1938. — Envisage de prendre la direction du Théâtre de l'Ambigu et d'en faire un théâtre de répertoire. Lancement d'une souscription populaire. **1935.** — Retourne à Florence, y monte *Savonarole* sur la place de la Seigneurie (Dispositif, costumes et régie d'André Barsacq). **1936.** — Monte au Théâtre de la Madeleine *Beaucoup de bruit pour rien,* de Shakespeare, adapt. de Jean Sarment. Fait ses débuts à l'écran. **1937.** — Monte *Rosalinde* au Théâtre de l'Atelier, *Napoléon Unique* de Reynal au Théâtre de la Porte Saint-Martin, *Jeanne,* de Duvernois au Théâtre des Nouveautés, met en scène *Le Trompeur de Séville* d'André Obey à la Porte Saint-Martin. Edouard Bourdet ayant invité Copeau, Dullin, Jouvet et Baty à faire des mises en scène à la Comédie-Française, Jacques Copeau y monte *Bajazet* de Racine, *Asmodée* de Mauriac et *La Seconde Surprise de l'Amour* de Marivaux. *Comme il vous plaira,* à Florence, dans le cadre des jardins Boboli.

1938-1939. — Ne quitte guère Pernand-Vergelesses. Travaille sur *Le Petit Pauvre.* Voyage à Madagascar où sa seconde fille dirige une communauté religieuse.

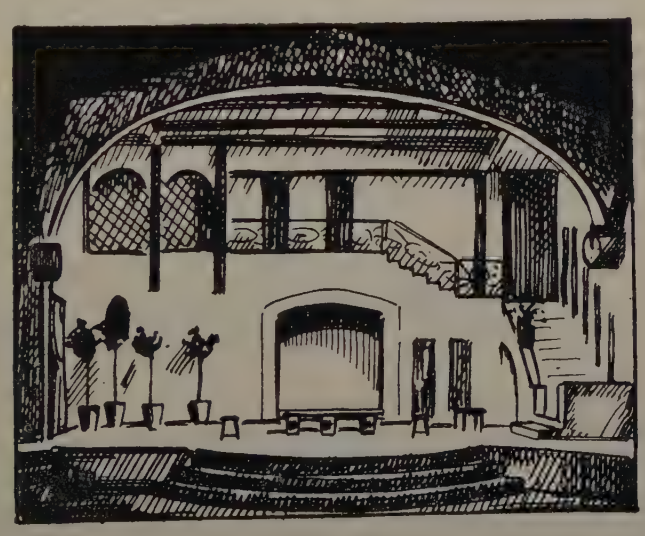
1940. — (Printemps). Tournée de Lectures Dramatiques et de conférences (Hongrie, Roumanie, Bulgarie, Serbie, Turquie, Grèce). Sur la proposition d'E. Bourdet, victime d'un grave accident, est nommé « Administrateur provisoire de la Comédie-Française ». Le **14 mai** réunit les artistes et le personnel. Le doyen, André Brunot, le remercie au nom de la Société d'avoir bien voulu interrompre ses travaux pour se consacrer à la direction de la Maison pendant les six mois de congé accordés à l'Administrateur en titre. Jacques

Copeau monte *Le Cid* (engagement de Jean-Louis Barrault pour jouer Rodrigue), dans un décor d'André Barsacq. Remet en scène *Le Misanthrope,* avec A. Clariond dans *Alceste.* Fait entrer *La Nuit des Rois* et *Le Carrosse du Saint-Sacrement* au répertoire. Refusant de s'incliner devant certaines exigences des autorités d'occupation, il démissionne **(6 mars 1941).** Il est resté dix mois à la direction de la Maison de Molière. Il rentre à Pernand.

1941-1949. — Publie *Le Théâtre Populaire,* dédié à la Jeunesse. (*Presses Universit.,* 1941, in-12, 64 p.). **Juillet 1943,** dans la cour des Hospices de Beaune, *Le Miracle du Pain Doré,* dont il a écrit le texte et assuré la mise en scène. **1944 (octobre).** — Ecrit à un ami : « *Me voici devant ma table, plus résolu que jamais à n'en pas bouger* ». Objectif ? « La mise en œuvre, si j'en suis capable, d'une série d'ouvrages dramatiques dont *Le Petit Pauvre* est le premier » et aussi ce qu'il nomme ses *Registres :* « mise en ordre et en lumière de mon travail passé ». Très diminué par une série d'accidents sanguins, subit un traitement en Suisse. Publication du *Petit Pauvre* (N.R.F.) joué dans un cloître par des moines, mise en scène du R.P. Bing.

Février 1949. — Chez sa fille, Marie-Hélène Dasté, à Saint-Cloud, fête avec sa famille et ses plus intimes amis son 70e anniversaire. Retourne à Pernand **(octobre 1949).** Subit une nouvelle attaque, est transporté à l'Hospice de Beaune où il rend l'esprit le **10 octobre.** Les obsèques sont célébrées dans l'intimité, à Pernand, où il est inhumé, comme il l'avait souhaité, en vigneron, parmi les vignerons.

26 novembre 1949, au Théâtre Marigny, un *Hommage à Copeau* rassemble ses élèves, camarades, amis et admirateurs.



(Croquis d'Henri Brochet, 1920)

LA NUIT DES ROIS

II

LES DÉBUTS DE L'ENTREPRISE

Texte intégral des feuilles ronéotypées
qui furent diffusées en 1913
(Bibliothèque de l'Arsenal. *Collection Auguste Rondel*)



FONDATION D'UN THÉATRE DE RÉPERTOIRE

Rendre à l'art dramatique, qu'une industrialisation de plus en plus effrénée déshonore, son éminente dignité, et lui ramener la faveur du public cultivé qui s'en détourne — telle est essentiellement l'entreprise du théâtre du Vieux-Colombier.

— A —

1° Répertoire classique.

Le Théâtre du Vieux-Colombier se propose de former un véritable répertoire des chefs-d'œuvre français dont nos théâtres laissent un grand nombre à l'abandon, et d'y joindre les plus significatives des grandes œuvres européennes.

2° Reprises.

Le Théâtre du Vieux-Colombier reprendra, parmi les meilleures pièces françaises et étrangères de ces trente dernières années, celles que le temps ne semble pas avoir affaiblies.

3° Pièces inédites.

Assurant son existence sur un tel répertoire d'œuvres éprouvées le Théâtre du Vieux-Colombier introduira parmi elles, selon un choix rigoureux, les œuvres de la génération nouvelle qui oriente ses efforts vers l'art dramatique et demande une scène vivante et « décabotinisée ».

4° Alternance des spectacles.

Un théâtre ayant d'autant plus de chance de retenir l'intérêt du public et d'entretenir constamment la curiosité qu'il variera davantage ses spectacles et qu'il ne fera pas dépendre périodiquement sa fortune du succès d'une pièce unique, le Théâtre du Vieux-Colombier établit, dès son ouverture, le principe de l'alternance d'au moins trois spectacles par semaine, sans compter les matinées. Ce principe permettra d'offrir au public des œuvres d'une nouveauté hardie, capables de s'imposer à la longue, mais qui sans le secours de répertoire, ne sauraient tout d'abord se maintenir sur l'affiche,

— B —

LA TROUPE

Il n'est pas jusqu'aux troupes subventionnées par l'Etat que le manque de direction, de discipline, et l'absence d'un idéal commun ne disloquent aujourd'hui. Quant aux Théâtres du Boulevard, ils appartiennent aux grandes « vedettes » qui imposent aux Directeurs des dépenses ruineuses, faussent l'équilibre de l'interprétation, tirent à elles tout l'intérêt que le public ne porte plus à la pièce, et rabaissent le talent des auteurs à ne leur fournir que des occasions de se faire valoir.

La dernière troupe homogène que nous ayons vue en France fut celle du *Théâtre Libre* (depuis *Théâtre Antoine*). Une foi commune l'avait réunie. On sait quel merveilleux parti son Directeur en sut tirer.

Groupant à son tour, sous l'autorité d'un seul homme, une troupe de Comédiens dont l'ambition est de *servir* l'art auquel ils se consacrent, le Théâtre du Vieux-Colombier constituera une véritable *Ecole Dramatique*. On y aura constamment en vue la subordination des dons individuels à l'ensemble. Les comédiens appartenant à la troupe ne recevront pas seuls cet enseignement. Il sera donné « gratuitement » à des élèves qui fourniront bientôt au Théâtre un contingent d'acteurs capables de remplir les petits rôles d'utilité, et une équipe de figurants instruits, habitués à la scène, soucieux de leur travail, très supérieurs enfin à ceux qui sont généralement employés.

— C —

LA MISE EN SCÈNE

On se gardera, avant tout, de prêter à la mise en scène matérielle (machinerie, décors, accessoires, etc...) une importance que seules les époques de décadence lui ont accordée. Tout le spectacle scénique devant émaner d'une pensée unique, il ne sera fait appel aux peintres que pour réaliser les conceptions du metteur en scène. Un seul principe le guidera : la subordination du décor à l'action qui l'accompagne et à l'acteur qu'il encadre. On tendra vers la plus grande simplicité, et jusqu'à la suppression complète du décor pour tant d'œuvres qui ne feront qu'y gagner.

— D —

THÉATRE A BON MARCHÉ

Une des principales raisons qui éloignent le public cultivé du Théâtre actuel étant l'accroissement démesuré du prix des places, le Théâtre du Vieux-Colombier sera *le meilleur marché de Paris.* L'échelle de son tarif ira de 7 francs à 2 francs.

— E —

EMPLACEMENT

Il serait chimérique d'espérer se faire une place au milieu des Théâtres en vogue et tenter une concurrence qui entraînerait des frais généraux écrasants. On atteindra plus facilement une clientèle nouvelle, qu'on ne détournera certain public de ses habitudes.

C'est sur la rive gauche qu'est fixé le Théâtre du Vieux-Colombier. Une clientèle nombreuse, notamment d'étudiants, d'artistes et d'étrangers, y est toute prête à seconder les efforts d'un Théâtre où se rencontreraient la plus haute tradition et la plus neuve activité littéraire.

Le local, se trouvant à portée de nombreux moyens de communication rapide, sera accessible en outre au public des quartiers plus éloignés.

— F —

RÉSULTATS DÉJA OBTENUS

A l'heure actuelle cent quarante mille francs ont été souscrits. Les éléments d'une troupe sont réunis. Une option d'un mois sur la location est consentie.

SOCIÉTÉ DU THÉATRE DU VIEUX-COLOMBIER

Société Anonyme au Capital de 200.000 francs
divisé en 200 actions de 1.000 francs chacune

En formation

Objet : Exploitation du Théâtre sis à Paris, rue du Vieux-Colombier et, d'une façon plus générale, toutes entreprises se rapportant directement ou indirectement à l'art dramatique.

Dénomination : Société du Théâtre du Vieux-Colombier.

Durée : 25 ans à compter de sa constitution définitive.

Siège social : Paris, rue du Vieux-Colombier.

Capital social : 200.000 francs, divisé en 200 actions de 1.000 frs. Chacune à souscrire en numéraire.

Pas de part de fondateur.

Administration : Trois Administrateurs au moins et sept au plus.

Directeur proposé : M. Jacques Copeau.

Délai de convocation. — Assemblées : 20 jours francs pour les Assemblées générales ordinaires et 10 jours francs pour les Assemblées générales extraordinaires.

Répartition des bénéfices d'exercice :

1° 5 % à la réserve légale;

2° 5 % aux actions;

3° Sur le solde :

33 % à répartir entre le conseil, la direction et les artistes;
33 % à répartir entre les actionnaires;
33 % à la réserve.

Liquidation. — En cas de liquidation après paiement du passif et frais privilégiés de liquidation, les fonds disponibles servent d'abord au remboursement des actions au pair; le surplus sera réparti :

25 % au conseil et à la direction;
75 % aux actions.

DEVIS D'EXPLOITATION DU THÉATRE DU VIEUX-COLOMBIER

Dépenses de premier établissement

Un an de loyer d'avance pour la durée	15.000
Réparations et aménagement de la salle	15.000
Décors et costumes	12.000
Publicité	8.000
Constitution de la Société et divers	3.000
	53.000

Dépenses annuelles

Loyer	15.000
Amortissements des sommes engagées (38.000)	5.110
Intérêt du loyer d'avance	600
Contribution - Assurance	2.000
Téléphone	500
Administration (Directeur, caissier, secrétaire, inspecteur de salle, chasseur, etc.)	20.750
Personnel fixe (machinistes, accessoiristes, buralistes, souffleur)	6.650
Chauffage - électricité - bureaux	14.800
Publicité (2.000 × 9)	18.000
Troupe	38.000
Personnel et frais à la représentation (fards, pompiers, figurants, coiffeur, placeuses)	15.936
Décors	11.505
Frais supplémentaires pour 82 matinées	8.200
Total des dépenses annuelles calculées sur 270 jours.	157.051

Le total des dépenses annuelles calculées sur 270 jours étant de 157.051 francs, le maximum de la recette brute par jour étant de 2.175 francs (500 places) en comptant comme recette moyenne la moitié de la recette totale, soit : 859 fr. 10 (droit des pauvres et droit d'auteurs déduits), les recettes annuelles calculées sur 270 jours et 82 matinées (en escomptant pour chaque matinée une recette à tarif réduit de 250 francs) s'élèvent à 247.762 francs.

Ce qui donne un bénéfice net de 247.762 — 157.051 = 90.721 francs par an.

Répartition des bénéfices

Bénéfice net	90.721
Déduire : Fond de réserve légale 5 %	4.536
Reste	86.185
Intérêt du capital Action 5 %	10.000
Solde	76.185

Le solde se répartit de la manière suivante :

33 % au capital actions	25.395
33 % aux artistes et Administrateurs	25.395
33 % à la réserve	25.395

Ce qui donne aux actions un dividende de 17 fr. 70 %.



L'affiche qui fut apposée sur les murs de Paris
fin Septembre 1913
(impression bleue sur fond orange)



CROMEDEYRE LE VIEIL (1921). *Croquis de Berthold Mann*
De gauche à droite : Gina Barbieri, Jacques Copeau, Louis Jouvet, P. Œttly, A. Boverio, André Bacqué

III

LA COMPAGNIE

1913-1924

En 1913

Blanche Albane, Gina Barbieri, Suzanne Bing, Jane Lory, Romain Bouquet, Jacques Copeau, Charles Dullin, Louis Jouvet, Armand Tallier, Lucien Weber.

En 1920

Blanche Albane, Gina Barbieri, Suzanne Bing, Catherine Jordaan, Jane Lory, Rémy Carpin, Madeleine Renaud-Roland, Roanne, Valentine Tessier.

Robert Allard, André Bacqué, Romain Bouquet, Julien Carette, Jacques Copeau, Léonce Corne, Marcel Herrand, Max Jacquet, Louis Jouvet, Jean Le Goff, Paul Œttly, Henry Roger, Albert Savry, Henri Vermeil, Jean Villard, Paul Vitray.

Secrétaire Général : Michel Saint-Denis. *Directeur de la Scène :* Louis Jouvet. *Directeur du Personnel :* André Picquet. *Atelier de Costumes :* Hélène Martin du Gard.

En 1924

Gina Barbieri, Suzanne Bing, Renée Garcia, Jane Lory, Line Noro, Valentine Tessier.

Robert Allard, André Bacqué, Romain Bouquet, Auguste Boverio, Jacques Copeau, Jean Le Goff, Lucien Nat, Albert Savry, François Vibert, Georges Vitray.

Régisseurs : Michel Saint-Denis, Jean De Nièville. *Chef du Service de la Scène :* Alexandre Janvier. *Ateliers de costumes et de décoration :* Suzanne de Coster, Germaine Rouget.



JACQUES COPEAU et LOUIS JOUVET
dans
LES FRÈRES KARAMAZOV

Rôles joués par Jacques Copeau

(Ordre alphabétique - Liste à compléter)

Alceste (*Le Misanthrope*). — Alfred (*La Navette*). — Anselme (*L'Avare*). — Autolycus (*Le Conte d'Hiver*). — L'Architecte (*Il faut que chacun soit à sa place*). — Le Baron (*La Première Surprise de l'Amour*). — Chavigny (*Un Caprice*). — Le Comédien (*L'Illusion*) (*Fêtes du Vin*). — Copeau (*L'Impromptu du Vieux-Colombier,* à New-York). — Daronge (*La Maison Natale*). — Le Docteur (*Impromptu du Médecin*). — Emmanuel (*Cromedeyre-le-Vieil*). — Figaro (*Le Mariage de Figaro*). — Filerin (*L'Amour Médecin*). — Guillaume Tell (*Guillaume-le-Fou*). — Ivan Fédorovitch Karamazov (*Les Frères Karamazov*). — Jacques (*L'Imbécile*). — Jacques le Mélancolique (*Rosalinde*). — Jean Roux (*les Mauvais Bergers*). — M. Lepic (*Poil de Carotte*). — Malvolio (*La Nuit des Rois*). — Noé (*Fêtes du Vin*). — Le Pauvre (*Le Pauvre sous l'Escalier*). — Pierre (*Le Pain de Ménage*). — Th. Pollock (*L'Echange*). — Portola (*Bastos-le-Hardi*). — Le Président du Tribunal (*Crainquebille*). — Le Récitant (*Miracle du Pain Doré, Le Roi David*). — Ripaffrata (*La Locandiera*). — Romersholm (*Romersholm*). — Saint François (*La vie profonde de Saint François d'Assise*). — Scapin (*Les Fourberies de Scapin*). — Saül (*Saül*). — Ulrich (*Barberine*). — Valère (*l'Avare*). — Le Vice-Roi du Pérou (*Le Carrosse du Saint Sacrement*). — M. Wendoll (*Une Femme tuée par la Douceur*). — Washington (*Washington*).

IV

RÉPERTOIRE

(1913-1924)

PARIS

SAISON 1913-1914

Octobre : Ouverture du Vieux-Colombier (23 octobre). *Une Femme tuée par la douceur,* pièce en cinq actes, dont un prologue, de Thomas HEYWOOD, traduite et adaptée à la scène par Jacques COPEAU. — *L'Amour Médecin,* comédie en trois actes de MOLIÈRE.

Novembre : *La Peur des Coups,* comédie en un acte de G. COURTELINE. — *Le Pain de Ménage,* comédie en un acte de Jules RENARD. — *Les Fils Louverné,* pièce en quatre actes de Jean SCHLUMBERGER. — *Barberine,* comédie en trois actes d'A. de MUSSET.

Décembre : *L'Avare,* comédie en cinq actes de MOLIÈRE. — *La Farce du Savetier Enragé,* auteur inconnu du XIVe siècle, adaptation moderne d'Alexandre ARNOUX. — *La Jalousie du Barbouillé,* comédie en un acte de MOLIÈRE.

Janvier : *L'Echange,* pièce en trois actes de Paul CLAUDEL.

Février : *Le Testament du Père Leleu,* trois tableaux de Roger MARTIN DU GARD. — *La Navette,* comédie en un acte d'Henri BECQUE.

Mars : *Les Frères Karamazov,* drame en cinq actes de Jacques COPEAU et Jean CROUÉ, d'après DOSTOÏEVSKY.

Avril : *L'Eau de Vie,* tragédie rustique en trois actes par Henri GHÉON.

Mai : *La Nuit des Rois* ou *Ce que vous voudrez,* comédie de SHAKESPEARE.

NEW-YORK

SAISON 1917-1919

Il nous est, pour l'instant, impossible de donner des dates mois par mois. Voici, du moins, (par ordre alphabétique des auteurs) la liste des pièces jouées à New-York.

Emile AUGIER, *Le Gendre de Monsieur Poirier.* — Théodore de BANVILLE, *Gringoire.* — BEAUMARCHAIS, *Le Mariage de Figaro.* — Eugène BRIEUX, *Blanchette.* — Alfred CAPUS, *La Veine.* — CLÉMENCEAU, *Le voile du bonheur.* — Jacques COPEAU et Jean CROUÉ d'après DOSTOÏEVSKY, *Les Frères Karamazov.* — Jacques COPEAU, *L'Impromptu du Vieux-Colombier.* — CORNEILLE, *Le Menteur.* — COURTELINE, *Boubouroche. La paix chez soi.* — François de CUREL, *La Nouvelle Idole.* — Maurice DONNAY, *Georgette Lemeunier.* — ERCKMANN-CHATRIAN, *L'Ami Fritz.* — Anatole FRANCE, *Crainquebille.* — Paul HERVIEU, *L'Enigme.* — IBSEN, *Romersholm.* — LA FONTAINE et CHAMPMESLÉ, *La Coupe Enchantée.* — MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande.* —

MARIVAUX, *La première Surprise de l'Amour.* — MARTIN DU GARD, *Le Testament du Père Leleu.* — MEILHAC et HALÉVY, *La petite Marquise.* — Prosper MÉRIMÉE, *Le Carrosse du Saint-Sacrement.* — Octave MIRBEAU, *Les Mauvais Bergers.* — MOLIÈRE, *La Jalousie du Barbouillé. Le Misanthrope. L'Avare. Les Fourberies de Scapin. L'Amour Médecin. Le Médecin malgré lui.* — MUSSET, *Les Caprices de Marianne. Barberine.* — G. de PORTO-RICHE, *Le Passé. La chance de Françoise.* — J. RENARD, *Le Pain de Ménage. Poil de Carotte.* — E. ROSTAND, *Les Romanesques.* — SHAKESPEARE, *La Nuit des Rois.* — Tristan BERNARD, *Le fardeau de la liberté.* — A. VILLEROY, *La Traverse.* — A. de VIGNY, *Chatterton.* — X., *Washington.*

PARIS

SAISON 1920-1921

Octobre : Réouverture : *Le Médecin malgré lui.* — *La Folle Journée,* comédie en un acte d'Emile MAZAUD (15 octobre). — *La Coupe Enchantée,* comédie en un acte de LA FONTAINE et CHAMPMESLÉ. — *Phocas le Jardinier* de F. VIELÉ-GRIFFIN. — *La Seconde Surprise de l'Amour,* comédie en trois actes de MARIVAUX.

Novembre : *Le Paquebot Tenacity,* trois actes de Charles VILDRAC. — *Le Carrosse du Saint-Sacrement,* comédie en un acte de Prosper MÉRIMÉE.

Décembre : *Les Fourberies de Scapin* de MOLIÈRE.

Janvier : *Le Pauvre sous l'Escalier,* pièce en trois épisodes de Henri GHÉON.

Février : *Le Conte d'Hiver* de SHAKESPEARE, traduction de Suzanne BING et Jacques COPEAU.

Mars : *La Mort de Sparte,* drame en trois actes de Jean SCHLUMBERGER.

Avril : *L'Œuvre des Athlètes,* comédie en quatre actes de Georges DUHAMEL.

Mai : *Cromedeyre-le-Vieil,* tragédie en cinq actes et huit tableaux de Jules ROMAINS. — *La Dauphine,* comédie en trois actes de François PORCHÉ. — *Un Caprice,* comédie en un acte d'A. de MUSSET.
(Clôture annuelle le 2 juillet.)

SAISON 1921-1922

Octobre : Réouverture : *La Fraude,* comédie en un acte d'A. FALLENS. — *Au Petit Bonheur,* comédie en un acte d'Anatole FRANCE (15 octobre). — *Le Mariage de Figaro,* de BEAUMARCHAIS.

Janvier : Tricentenaire de MOLIÈRE : *Le Misanthrope,* suivi d'un hommage à Molière (lecture par Jacques COPEAU du récit de *la Mort de Molière* par GRIMAREST).

Mars : *L'Amour Livre d'Or,* comédie en trois actes du Comte Alexis TOLSTOÏ, traduction de GRAMONT. — *La Mort Joyeuse,* arlequinade de Nicolas EVREÏNOV, traduction de Denis ROCHE.

Avril : *Les Plaisirs du Hasard,* comédie en quatre actes de René BENJAMIN.

TABLE DES MATIÈRES

1948 - 1949



ILLUSTRATIONS



Supplément au N° I de la seconde année



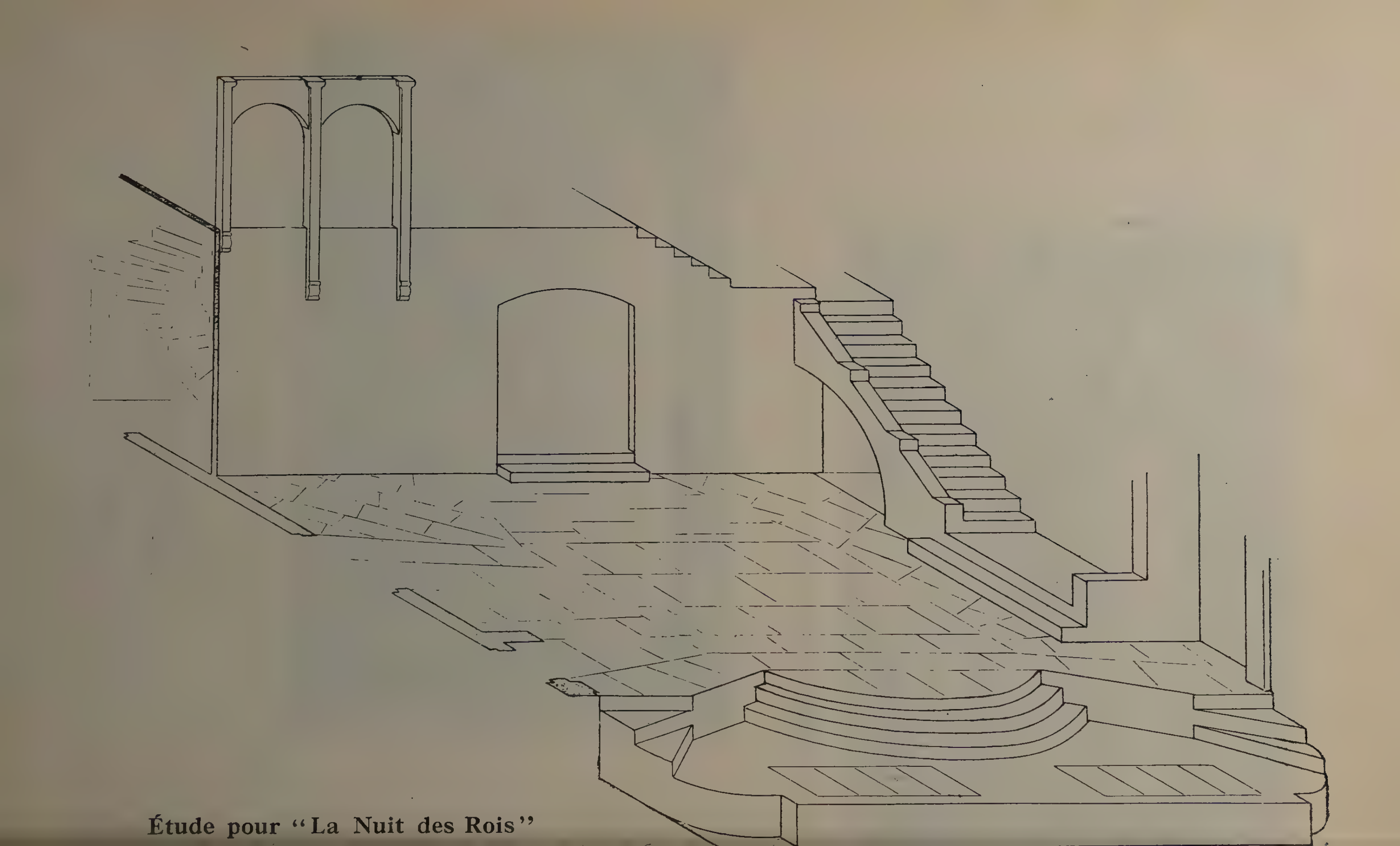
LE VOILE DU BONHEUR, de G. Clémenceau



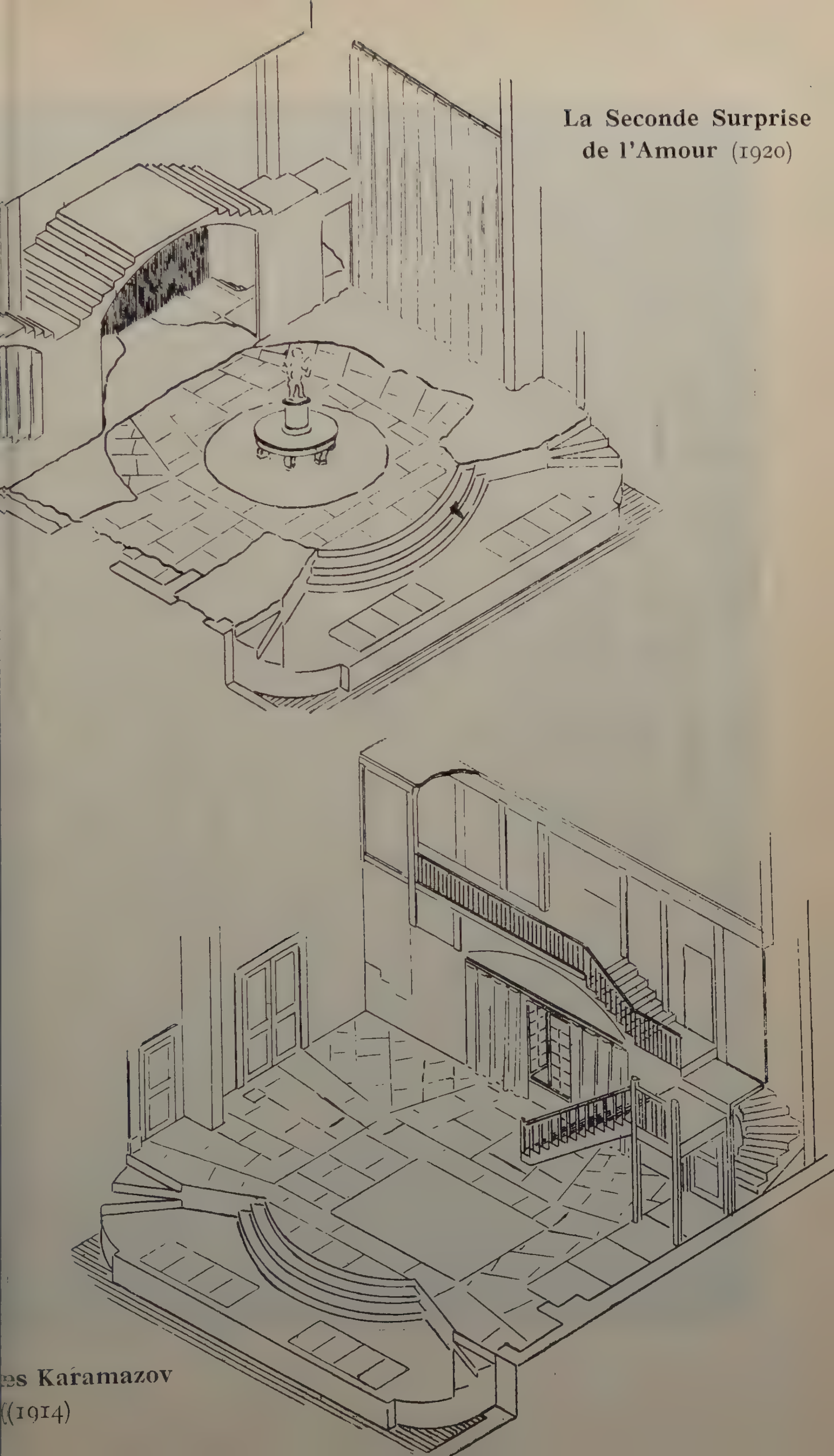
CRAINQUEBILLE, d'Anatole France

NEW-YORK

(1917-1918)

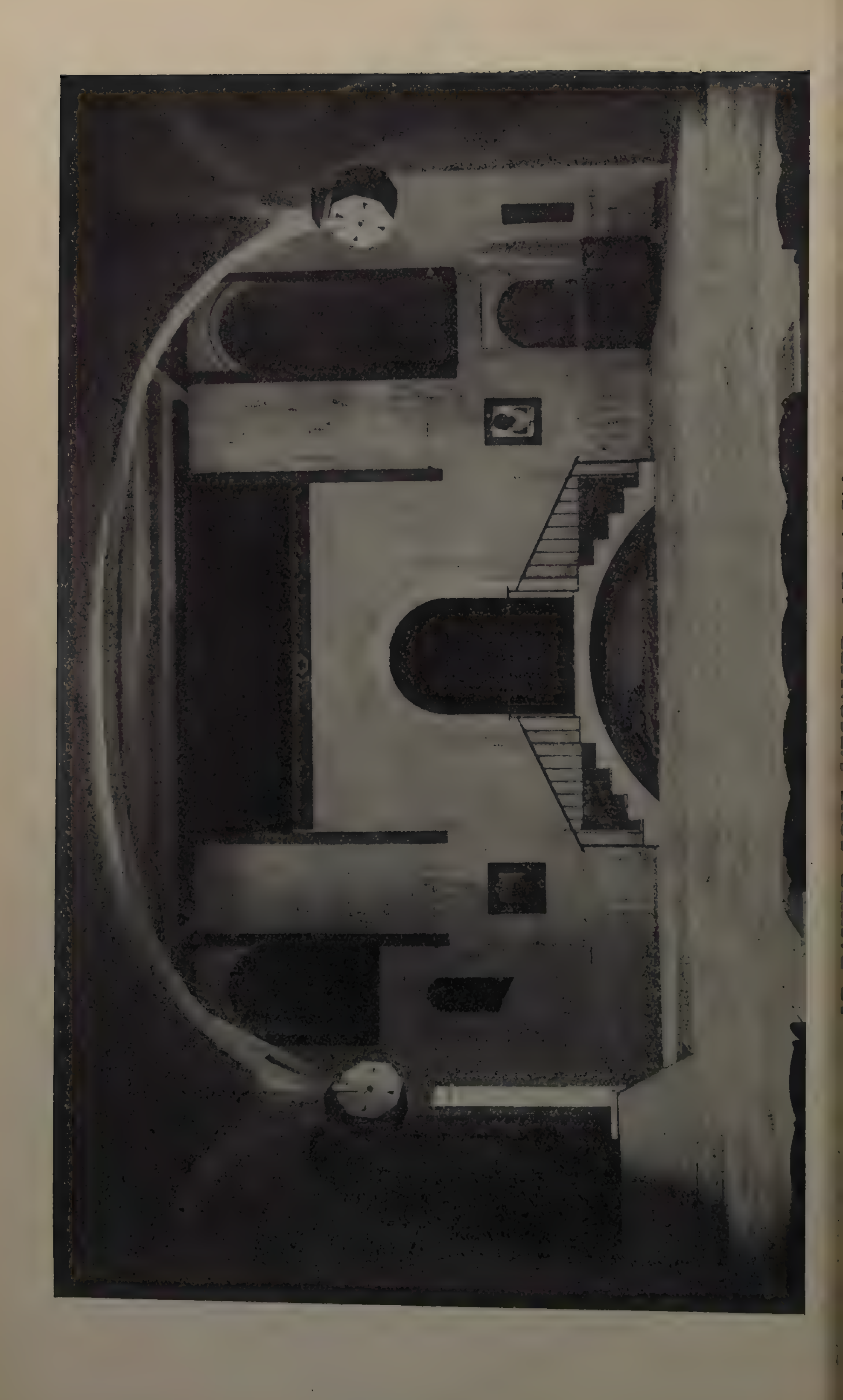


Étude pour "La Nuit des Rois"



La Seconde Surprise de l'Amour (1920)

es Karamazov (1914)



Juin : *Saül,* drame en cinq actes d'André GIDE.

(Clôture annuelle le 8 juillet.)

Le Théâtre est offert du 8 au 15 juillet à Charles DULLIN (Compagnie de l'Atelier) qui joue : *La Vie est un Songe.*

SAISON
1922-1923

Octobre : Réouverture : *Le Mariage de Figaro* (14 octobre). — *Sophie Arnould,* un acte en vers de Gabriel NIGOND. — *La Pie Borgne,* comédie en un acte de René BENJAMIN. — *La Belle de Haguenau,* 4 scènes de Jean VARIOT.

Novembre : *Le Menteur,* comédie en cinq actes de Pierre CORNEILLE. — *Maître Pierre Pathelin,* farce du XV[e] siècle mise en français moderne par R. ALLARD. — *Les Plaisirs du Hasard,* comédie en quatre actes de René BENJAMIN.

Décembre : *Michel Auclair,* de Charles VILDRAC.

Février : *La Princesse Turandot,* conte tragi-comique en cinq actes et cinq tableaux de Carlo GOZZI, traduit et adapté par J.-J. OLLIVIER.

Mars : *Dardamelle,* comédie en trois actes d'Emile MAZAUD.

Mai : *Bastos-le-Hardi,* comédie en quatre actes de Léon RÉGIS et Francis de VERGNES.

(Clôture le 13 juillet.)

SAISON
1923-1924

Octobre : Réouverture : *L'Imbécile,* comédie en quatre actes de P. BOST (31 octobre). — *La Locandiera,* comédie en trois actes de GOLDONI.

Décembre : *La Maison Natale,* pièce en trois actes de Jacques COPEAU (première représentation le 18 décembre). — *Il faut que chacun soit à sa place,* comédie en trois actes de René BENJAMIN.

(Clôture le 15 mai avec *Le Misanthrope* et *La Maison Natale.*)

Nous n'avons noté ni les matinées musicales, ni les matinées poétiques données pendant les saisons 1920-1924. Les matinées classiques du jeudi étaient précédées de Prologues improvisés.

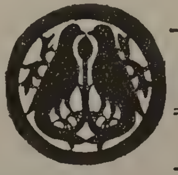
Pièces à l'étude ou annoncées et jamais représentées au Théâtre du Vieux-Colombier

La Petite Princesse (Albert JEAN), *Le Vent souffle de l'Est* (Denis AMIEL et A.-J. THEIX), *Le Lien, Petite Lumière et l'Ourse* (Alexandre ARNOUX), *Le Dernier Empereur* (J.-R. BLOCH), *Drames Simultanés* (Maurice de FARAMOND), *La Farce du Chaudronnier, Picrochole ou les Coquecigrues, Cristobal de Lugo,* d'après CERVANTÈS (Léon CHANCEREL), *La Louve* (PRADALÈS), *M. Le Trouhadec saisi par la Débauche* (Jules ROMAINS), *Tragédie d'Elektre et d'Oreste, Soir d'Emmaüs* (A. SUARÈS), *Le Souper interrompu* (J.-P. TOULET), *Farces* de Hans PIPP, P.-A. BIROT, J. GAUMONT, Camille CÉ, *Le Déluge* (H. BERGER), *Amal et la Lettre du Roi* (R. TAGORE, traduction André GIDE), *Kantan* (Nô), *Les Possédés* (d'après le roman de DOSTOÏEVSKY, J. COPEAU), *R.U.R.* (Karol TCHAPEK), *Le Méchant* (GRESSET), *Bérénice* (RACINE), *Le Ton de Paris* (duc de LAUZUN), *Est-il bon ? Est-il méchant ?* (DIDEROT), *Le Barbier de Séville* (BEAUMARCHAIS), *Hamlet* (SHAKESPEARE, traduction de POURTALÈS), *Peines d'Amour Perdues* (SHAKESPEARE, traduction BOUSSINES), *La Célestine* (ROJAS, adaptation Roger ALLARD et Fernand FLEURET), *L'Otage, Le Pain Dur, Le Père Humilié* (Paul CLAUDEL), *Agamemnon* (ESCHYLE), *Les Troyennes* (EURIPIDE), *L'Occasion* (MÉRIMÉE), *Daisy* (Tristan BERNARD), *Les Juges* (S. WYSPIANSKI), *Dom Juan* (MOLIÈRE).

LA CARTE PROGRAMME

PROGRAMME

MÉTRO : *Saint-Sulpice*
NORD-SUD : *Sèvres-Croix-Rouge*



du 5 au 12 Novembre 1922

Téléphone : Ségur 64-69

21, Rue du Vieux-Colombier, PARIS (VIe)

Samedi 11 Novembre à 14 heures
QUATRIÈME MATINÉE DU SAMEDI
(Tarif réduit de 25 %)

Sophie Arnould — La Pie Borgne — La Belle de Haguenau

Dimanche 5, à 14 heures et 20 h. 30
(Mat.) Un Caprice
Le Testament du Père Leleu
Le Pain de Ménage
(Soir.) Sophie Arnould
La Pie Borgne
La Belle de Haguenau

Lundi 6, à 20 h. 30
Le Paquebot Tenacity
Le Carrosse du Saint-Sacrement

Mardi 7, à 20 h. 30
Sophie Arnould
La Pie Borgne
La Belle de Haguenau

Mercredi 8, à 20 h. 30
Un Caprice
Le Testament du Père Leleu
Le Pain de Ménage

Jeudi 9, à 20 h. 30
Le Paquebot Tenacity
Le Carrosse du Saint-Sacrement

Vendredi 10, à 20 h. 30
Sophie Arnould
La Pie Borgne
La Belle de Haguenau

Samedi 11, à 14 heures et à 20 h. 30
(Mat.) Sophie Arnould
La Pie Borgne
La Belle de Haguenau
(Soir.) Un Caprice
Le Testament du Père Leleu
Le Pain de Ménage

Dimanche 12, à 14 h. et à 20 h. 30
(Mat.) Le Paquebot Tenacity
Le Carrosse du Saint-Sacrement
(Soir.) Sophie Arnould
La Pie Borgne
La Belle de Haguenau

Lundi 13
RELACHE

Mardi 14
RELACHE

Mercredi 15 Novembre
PREMIÈRE REPRÉSENTATION
Le Menteur, *de Pierre Corneille*
Maître Pierre Pathelin, *Farce du XVe siècle*
(Version nouvelle de Roger Allard)

PRIX DES PLACES : 20 fr. ; 15 fr. ; 11 fr. ; 8 fr. ; 5 fr. ; 3 fr.
Les places à 3 fr. ne sont pas mises en location.
Location sans augmentation de prix, tous les jours de 11 h. à 18 h. 30
Les portes de la salle sont fermées dès le lever du rideau.
Location constamment ouverte 7 jours à l'avance.

Jacques Copeau fut toujours ennemi de la publicité voyante. Il s'appuyait sur un certain nombre d'amis fervents dont il voulait faire ses collaborateurs (Cf. le n° 1 des *Cahiers du Vieux-Colombier : Les Amis du Vieux-Colombier*). Ceux-ci recevaient chaque semaine la carte programme. En 1922, désirant en faire bénéficier Charles Dullin qui venait d'installer l'Atelier place Dancourt, Copeau joignit à son programme celui de son ami.

"LA FUITE" EN BOURGOGNE



Le Château de Morteuil (Septembre 1924)

> LE COMEDIEN. — Je ne suis pas d'ici, vignerons de Bourgogne. Mais quand j'ai vu votre pays, j'ai senti, comme on sent quand on aime, qu'il allait entraîner ma vie. Ne repoussez pas le voisin, ne méprisez pas le comédien, ne vous moquez pas du poète...
>
> J.C. *Célébration de la Vigne et du Vin*, 15 nov. 1925.

I

Février 1924

Notes rédigées par Jacques Copeau
pour annoncer la dissolution de l'Ecole

Fait brutal et sans discussion.
300.000 *francs font défaut*
et tout ce que je possédais
démarches que je
n'avais jamais faites.

Je ne veux pas pour le moment risquer ma chance.

Je ne veux pas renoncer à cette trêve que je me suis assignée.

Je veux l'employer à une réorganisation et à des travaux personnels en vue d'une réouverture dans un an.

Profondément peiné. Nullement découragé.

L'histoire de toutes les entreprises qui se sont proposé un but réel est l'histoire de succès partiels et d'échecs répétés, jusqu'au triomphe final. Ce triomphe final est une question d'endurance, de volonté et, quand il s'agit d'une entreprise collective, de solidarité.

C'est à l'occasion des échecs que se manifestent le mieux l'intelligence, les sentiments profonds et la fidélité de ceux qui constituent la communauté.

Ceux qui doivent se retrouver se retrouvent toujours...

On ne demande à chacun qu'une sincérité parfaite dans l'acceptation ou dans le refus.
Ceux qui, par les événements actuels, se sentiraient tout à fait désenchantés et complètement déliés, doivent le dire.
Je suis à la disposition de tous ceux qui voudront venir à moi pour les conseiller et, si je le puis, les aider.
Il sera naturel que je ne me sente moralement engagé, pour l'avenir, qu'envers ceux qui viendront à moi, sincèrement, pour m'exprimer leurs déboires ou leurs inquiétudes, à moi et à personne d'autre.
Il ne faut pas prolonger cette situation.
Je m'absente demain.
Le départ aura lieu mercredi.

II

Spectacles montés par les Copiaus

1925-1929

Prologue. — *Parade.* — *La Farce des musiciens.* — *Le Veuf* (Jacques Copeau). — *Mirandoline,* réduction de la Locandiera, 1 acte (Jacques Copeau). — *Les filles à marier* (Léon Chancerel et la Compagnie). — *L'objet* (Jacques Copeau). — *L'impôt* (Jacques Copeau). — *Arlequin magicien,* d'après un canevas italien (Jacques Copeau). — *Le Médecin malgré lui.* — *L'Ecole des maris.* — *Les Cassis,* d'après *Les Olives,* de Lope de Rueda (Jacques Copeau). — *Les travaux de la vigne,* mimes, danses, dialogues et chansons (création collective, Michel Saint-Denis, Jean Villard et la Compagnie). — *La Coupe enchantée.* — *Les vacances* (création collective, Michel Saint-Denis et la Compagnie). — *Jeu de Noël* (Jacques Copeau). — *Le printemps* (création collective de la Compagnie). — *L'Illusion* (Jacques Copeau). — *L'Anconitaine,* d'après Ruzzante (Jacques Copeau). — *La danse de la ville et des champs* (Jean Villard et Michel Saint-Denis). — *Les jeunes gens et l'araignée* (Jean Villard et Michel Saint-Denis).



V

PARIS

LA TENTATIVE AVORTÉE DE 1934-1935



Pour la Fondation d'un Grand Théâtre de Répertoire

Il est de notoriété publique que la fondation du VIEUX COLOMBIER, en octobre 1913, a été une date dans l'histoire du théâtre français et que de son exemple, entre 1919 et 1924, procède un mouvement qui a donné à Paris et à la France plusieurs scènes où l'art dramatique est servi par des auteurs, des comédiens et des metteurs en scène animés d'un esprit nouveau et poursuivant un but élevé.

De 1924 à 1934, pour des motifs de santé et des raisons intellectuelles, le fondateur du VIEUX COLOMBIER s'est éloigné de Paris, renonçant pour un temps à l'activité pratique, non sans poursuivre à l'écart un travail créateur.

En octobre 1934, Jacques COPEAU fait une rentrée éclatante, grâce à l'hospitalité que lui offre son ami Charles DULLIN sur la scène de l'ATELIER : il monte « ROSALINDE » ou « COMME IL VOUS PLAIRA » de Shakespeare et retrouve d'emblée le public qui l'attendait depuis dix ans. La pièce est jouée cent cinquante fois, avec des recettes qui se maintiennent jusqu'à la dernière représentation. Ce succès est salué par toute la Presse comme « Le Retour de la Poésie au Théâtre ».

Aujourd'hui, Jacques COPEAU se propose de reprendre une direction personnelle et de poursuivre sur la scène de son choix une activité continue pour la défense du théâtre.

Il appliquera dans sa nouvelle exploitation les principes et méthodes qui ont fait la réputation et assuré l'influence du VIEUX COLOMBIER :

— constitution d'un **répertoire varié** d'œuvres modernes et classiques, avec **alternance** d'environ trois spectacles pendant une même période;

— formation d'une **troupe fixe,** homogène et disciplinée;

— éducation de jeunes acteurs.

Mais Jacques COPEAU ne se propose pas seulement de grouper une élite autour de son effort, comme il le fit jadis dans la petite salle du VIEUX COLOMBIER. Il s'adresse au **grand public** et veut contribuer à réduire la funeste distinction qui s'est établie entre le beau théâtre ou théâtre littéraire et le **théâtre** tout court dans son acception la plus large et la plus populaire.

Son choix s'est fixé sur :

— un théâtre bien desservi au point de vue des communications et pourvu des commodités qui permettent l'exploitation d'un grand répertoire : magasins, ateliers, locaux accessoires, etc...;

— une scène assez vaste pour d'amples réalisations, mais point trop pour accueillir des ouvrages de moindre envergure;

— une salle dont la capacité permettrait d'appliquer un tarif varié s'adressant à toutes les classes sociales et, grâce au grand nombre de places à bon marché, d'escompter une moyenne de recettes élevée. Même si ces recettes n'atteignaient à chaque représentation que 40 % environ du maximum réalisable, le budget annuel se trouverait équilibré et la vie du Théâtre assurée.

L'entreprise prendrait la forme d'une Société anonyme, dont la constitution est actuellement en cours.

LE COMITE.

COPEAU LECTEUR

Par goût d'abord, puis par nécessité, Jacques Copeau reprit cette tradition des lectures publiques, illustrées au XVIIIe siècle par le célèbre Texier et au XIXe par Dickens en Angleterre et, en France, par Legouvé et les zélateurs de l'Education Populaire. Copeau excella dans cet art difficile. Ceux qui ont assisté à ces « Lectures Dramatiques » en ont gardé un inoubliable souvenir.

Voici quatre extraits d'articles, qui évoquent l'atmosphère de ces lectures et l'impression qu'elles laissaient.

I

« Copeau lisant... Il est assis devant une petite table toute sèche, sur le plateau désertique d'une salle de concerts. L'absence de rampe fait qu'on distingue mal son long visage glabre, dont l'expression offre un si curieux mélange d'ascétisme et de gourmandise.

« Derrière lui, une étendue de plancher nu, couleur de ruine sous l'éclairage brutal des lampes. Dans cette atmosphère vide et qui sent la poussière, la moindre inflexion monotone déclencherait, comme une crise, l'ennui et le bâillement nerveux.

« Copeau commence à lire, et tout de suite, sa voix mord l'attention et la fixe dans ce plan de la vie imaginaire où les mots ont un pouvoir créateur absolu.

« Le décor n'existe plus, ni le temps. L'auditoire subit la seule réalité évoquée par la voix du lecteur — avec quelle variété d'accent et d'expression !

« Copeau lit les *Perses*. Cette grande lamentation où Eschyle a rythmé le désastre d'un peuple, c'est par le rythme qu'il l'anime; peu de gestes, sinon la courbe dessinée par la main franche en se posant sur la tête ployée par le deuil. Dans les mélopées du chœur, dans l'immortel récit du messager de Salamine, dans les plaintes de l'ombre de Darius qui voit s'écrouler son empire, le grand drame revit, porté par une diction ample, nombreuse, puissante, impersonnelle comme un élément. »

S. R. (*L'Action Française.*)

II

« Dès les premiers mots, Copeau crée l'atmosphère; l'ombre de Shakespeare se profile, sur la simplicité, sur la nudité du plan — et l'absence de décors... L'œuvre admirable se situe immédiatement aussi. Jacques Copeau est tour à tour le vieux roi, ses filles. Nous les voyons, nous les entendons. Ils vivent de leur substance et de leur apparence. De la résonnance propre de leur âme et de leurs mots... Copeau mime de la voix les réactions, les gestes. Il construit, il recrée à son tour les épisodes si puissamment charpentés... Jacques Copeau a toutes les intonations, toutes les inflexions. A tel moment, nous écoutons littéralement trois voix, quatre voix différentes, qui se

donnent réponse et se mêlent, s'entrecroisent, personnelles, distinctes. C'est réellement extraordinaire ! »

René LYR.

III

« Lire ce n'est pas jouer : mais il faut cependant qu'une lecture ait autant d'intensité et de vie qu'une interprétation à la scène. Ou alors la lecture est le suprême refuge de l'ennui. La lecture nécessite-t-elle des dons physiques ? Je le crois, et l'exemple de M. Jacques Copeau m'en convainc. Celui qui lit est près de l'immobilité : peu de gestes lui sont permis; bien qu'ils soient plus limités, ils doivent être aussi expressifs : l'art de la lecture est un art en profondeur et singulièrement incisif. M. Jacques Copeau a, dans le visage et dans les mains, cette finesse aiguë et pénétrante qui fait de lui un maître en l'art de lire; il semble que l'intelligence ait fait le contour de son visage et de ses mains...

« ...De telles qualités donnent à M. Jacques Copeau tout pouvoir sur ses auditeurs. La souplesse de sa voix, du timbre de sa voix, de ses intonations, lui accordent le don de tous les rôles : il passe d'un personnage à l'autre sans l'annoncer; il les type et définit leur psychologie, par un son et un rythme particuliers de la voix, sa parole même donne l'atmosphère de la scène et évoque continuellement le paysage du décor... »

Max FRANTEL.

IV

« Il lit *Bérénice* de tout son être, comme il fait toute chose, ne sachant s'engager à demi. De chaque parole il fait un mot exceptionnel, merveilleusement choisi, et chargé tout d'un coup de sa seule vertu, de son sens plein; de chaque confident une personnalité singulière, avec ses mouvements d'âme et sa sensibilité justement colorée. Quand il dit « Rome », c'est Rome elle-même, avec la majesté et l'exigence de l'Empire, qui est devant nous, et quand Bérénice se plaint, et quand Titus délibère, cette plainte et ce déchirement gardent la grande mesure du texte classique et gémissent de l'éternelle humanité... Le spectacle est prodigieux de cet homme, en qui toutes les douleurs et toutes les passions trouvent un écho... Il peut tout mimer, tout ressentir, tout animer, mais il reste supérieur au débat; son regard lucide juge ce conflit où il s'engage jusqu'à le recréer. Quelle leçon ! l'art classique est devant nous rajeuni. »

R. GARRIC,
Nouvelle Revue des Jeunes, 15 février 1931.

Quelques-unes des grandes œuvres que lisait Copeau :

Les Perses, Les Sept contre Thèbes, Agamemnon, Les Bacchantes, Œdipe-Roi, La Paix, Les Nuées, Rudens, Un Nô, Un Mystère Thibétain, Le Mystère de la Passion de Gréban, Le Roi Lear, La Tempête, Le Conte d'Hiver, Macbeth, Hamlet, Othello, La Tragédie d'une Vierge (Beaumont et Fletcher), Atalante (Swinburne), Le Médecin de son Honneur (Calderon), Bérénice, Bajazet, Andromaque, L'Ecole des Femmes, Le Misanthrope, Amphitryon, Dom Juan, Le Bourgeois Gentilhomme, Le Médecin malgré lui, L'Impromptu de Versailles, Fantasio, Le Canard Sauvage, La Ville, Partage de Midi, L'Annonce faite à Marie, Poèmes de Péguy, Mireille, Sermons de Bossuet, L'Odyssée, les Fables de La Fontaine.

COPEAU
ET
L'Histoire du Théâtre

" Une revue d'Art dramatique "

« *Un bulletin de travail, oui, où tout se classe suivant quelques pensées maîtresses. Et aussi une encyclopédie où les termes sont définis; et aussi une espèce de théâtre où tous les matériaux de la création sont en suspens; quelque chose comme la cervelle d'un créateur dramatique. Cette dernière figure exprime bien ma pensée. Et tous ces éléments épars, mais bien classés sous des rubriques commodes, viendront se réunir et s'organiser plus strictement dans les petits volumes dont vous parlez et dont l'ensemble conduira à une théorie du théâtre. Quand nous en serons là, nous serons sortis de la confusion... Voilà le plan. Il est simple.* »

Lettre du 12 avril 1928.

" Publications annexes "

« *J'ai souvent remarqué avec dépit combien était pauvre la liste des ouvrages français modernes relatifs à l'histoire et à la technique du théâtre. Les étrangers nous ont depuis longtemps distancés sur ce point. Une collection comme cette* Bibliothèque de l'Amateur de Théâtre (1) *que vous annoncez, dirigée par un homme compétent, alimentée non point tant par des érudits et des littérateurs que par des praticiens de la scène, pourrait être de la plus grande utilité pour éclaircir la connaissance du passé sur les points essentiels, dégager quelques vérités éternelles, orienter les recherches du présent.* »

Lettre du 3 décembre 1928.

Lettre à Henri Brochet à propos de sa Revue Jeux, Tréteaux et Personnages

Pernand-Vergelesses (Côte-d'Or), 12 juin 1930.

Vous me faites honneur et vous me faites plaisir en attachant du prix à la sympathie que peuvent m'inspirer vos nouveaux efforts. Je les suivrai, n'en doutez pas, avec l'attention la plus sérieuse. Dès qu'ils se seront manifestés, je vous dirai sincèrement et amicalement, ce que j'en pense. Pour aujourd'hui souffrez que je me borne à vous féliciter d'une initiative si opportune, si nécessaire. Nous n'avons rien en France qui ressemble, même de loin, à ce que vous voulez faire : un recueil rédigé par des mains compétentes qui puisse devenir un instrument de travail pour tous ceux qui consacrent leur intelligence, leur talent et leur foi au service d'un art dramatique digne de ce nom.

---

(1) Parurent : *Vie de M. de Molière*, par J.-L. Gallois, Sieur de Grimarest, 1705, réimpression avec une notice biographique et critique de Léon Chancerel; *Le Théâtre Russe Contemporain*, par N. Gourfinkel; *Ma vie dans l'art*, par Constantin Stanislavski, traduction et présentation de N. Gourfinkel et Léon Chancerel, Préface de Jacques Copeau. (3 vol. in-8°, *Renaissance du Livre*, Paris-Bruxelles, 1930-1933).

Si je vous comprends bien, vous ouvrez un chantier, vous conviez les bons ouvriers à y amonceler de bons matériaux, à les dénombrer, les classer, les éprouver, à en préparer la mise en œuvre sur des données pratiques et des plans bien établis. Vous voulez faire de votre Revue une école, ou du moins un auxiliaire précieux de l'école, une source de connaissance et d'inspiration, l'introduction à une méthode.

Comment n'approuverais-je pas de tout mon cœur un tel dessein ? Il y a bien longtemps que je porte dans l'esprit quelque chose de semblable. Si j'ai tardé à mettre au jour ce qui, sur quelques points m'apparaissait déjà fort nettement, ce n'est pas seulement par suite des contrariétés de la vie, c'est surtout, je pense, pour avoir étendu en pensée mes ambitions aux proportions d'une entreprise trop vaste. Et puis j'avais cru qu'il convenait de mettre en réserve, avant de se lancer, une provision quasiment inépuisable de matériaux. Vous le savez aussi bien que moi, le sort des recueils périodiques est trop souvent de donner de magnifiques promesses, de jeter d'abord tout leur feu, puis bientôt de pâlir et de s'étioler.

C'est pourquoi, voici trois ou quatre ans, j'avais exhorté Léon Chancerel à explorer méthodiquement, dans un esprit bien défini, l'histoire du théâtre universel, à constituer un fonds de renseignements où s'alimenteraient aisément nos rubriques. Je me réservais d'organiser un jour ces richesses, dont Chancerel a déjà dressé l'inventaire. Connaissez-vous l'armée de ses fiches et la magnifique ordonnance de ses registres ? C'est un monde où l'on commence à se perdre si la main qui l'édifia ne vous sert de guide, où ne peut se promener sans délices un amoureux de jeux, de tréteaux et de personnages.

Cher Brochet, si je vous parle, à propos d'un projet que vous allez réaliser, de celui que j'ai seulement ébauché, c'est pour vous faire mieux comprendre à quel point votre pensée rencontre la mienne, à quel point je souhaite que vous réussissiez complètement, que vos espoirs soient comblés et, pour les mêmes raisons, ma propre attente satisfaite.

Venez donc un jour parler de tout cela à Pernand. On est toujours sûr de m'y trouver. Je n'en bouge plus.

Et croyez, mon cher Henri Brochet, pour vous et pour tous ceux qui vous entourent à mon affectueux dévouement.

Jacques Copeau, président d'honneur de notre Société

En 1934, lors de la première Assemblée Générale de la *Société des Historiens du Théâtre,* qui deviendra en 1947, *Société d'Histoire du Théâtre,* il est fait lecture d'une lettre de Jacques Copeau, membre du Comité provisoire, déclarant qu'il n'est pas à même de prendre une part active à l'administration de la Société : « L'Assemblée, obligée de s'incliner devant cette décision, témoigne au créateur du Vieux-Colombier le regret que lui cause ce départ et le remercie d'avoir donné à ses premiers appels l'appui de son nom et de son autorité artistique » (*Bulletin de la Société des Historiens du Théâtre,* janvier-mars 1934). Lors de l'Assemblée Générale du 13 février 1937 de la Société, J. Copeau accepta la présidence d'honneur qui lui fut offerte à l'unanimité.

BIBLIOGRAPHIE

On ne saurait prétendre donner, dès maintenant, une bibliographie complète des ouvrages, études, articles, conférences publiés par Jacques Copeau et encore moins celle des études et articles que son action suscita. Un minutieux travail de recherches et de dépouillement des journaux et revues et des documents inédits (Calepins, Registres, Correspondance, etc...) est en cours.

I

DE JACQUES COPEAU

Critique, essais, doctrine

Avant 1913.

Articles dans *La Revue Dramatique, l'Ermitage, Essais, Antée, Le Théâtre* (1906-1913), *Figaro illustré, Art et Décoration, l'Art décoratif, Le Gaulois, Le Petit Journal, La Grande Revue* (depuis 1907), *La Nouvelle Revue Française.*

Un choix de ces critiques a été publié en volume, sous le titre **Critiques d'un autre temps** (*in*-12, 252 *p., N.R.F.* 1923). *Auteurs concernés : Becque, de Porto-Riche* (1), *Emile Fabre, Mirbeau, Bourget, Jules Renard, Paul Hervieu, Henry Bataille, Bernstein, Brieux, Capus, Edmond Rostand, Shakespeare, William Archer* (*« Le seul critique dramatique parmi les vivants » dont Jacques Copeau « admire la compétence et la méthode », auteur de* Play Making, a manual of croftmanship). *Etudes :* Sur la critique au Théâtre et un critique (*Le critique c'est Léon Blum*). — Lieux Communs. — Un essai de rénovation dramatique (Le Théâtre du Vieux-Colombier). — Le Théâtre du Vieux-Colombier (*Manifeste annonçant l'ouverture*).

1913.

LE THÉATRE DU VIEUX-COLOMBIER : *Le Théâtre,* N° 354, septembre II, 1913.

Exposé des buts et des principes du Vieux-Colombier. Appel à une « sympathie agissante ».
Cinq Photos : Au Limon (S.-et-M.) : répétitions et lectures en plein air, Jacques Copeau au milieu de sa troupe, Exercices physiques sous la direction de Roger Karl.

LETTRE OUVERTE A M. ANDRÉ ANTOINE (29 septembre 1913).

1915.

MÉDITATIONS SUR LA GUERRE, de Clutton-Brock, traduit de l'anglais par J.C., N.R.F., 1915, in-16, 57 p.

1919.

UN THÉATRE QUI N'EST PAS COMME LES AUTRES. *Je sais tout,* 1919.

Article écrit pour la réouverture du Vieux-Colombier. Rappel des origines de l'entreprise et de son esprit. Illustrations.

---

(1) Mme de Porto-Riche a légué à la Bibliothèque de l'Arsenal (Collection A. Rondel) de nombreux papiers de son mari. On y trouve des lettres de Jacques Copeau.

1921.

CAHIERS DU VIEUX-COLOMBIER : I. - *Les amis du Vieux-Colombier.* II. - *L'Ecole du Vieux-Colombier* (novembre 1921, N.R.F., in-16, 42 p. et 50 p.).

1925.

LAURENT VIBERT (Hommage à), 1925.

1926.

LE THÉATRE D'HIER, D'AUJOURD'HUI ET DE DEMAIN, interview, *Comœdia,* 23 novembre 1926.

NOTICES pour une édition des ŒUVRES DE MOLIÈRE (1926, Cité des Livres, 10 vol. in-12). — Pour une édition des COMÉDIES ET PROVERBES D'ALFRED DE MUSSET (en 1931, même édit., 2 vol. in-12).

UNE RENAISSANCE DRAMATIQUE EST-ELLE POSSIBLE ? *Revue Générale,* Bruxelles, 15 avril 1926.

1928.

ADOLPHE APPIA (In memoriam), *Comœdia,* mars 1928.

REMARQUES INTIMES EN MARGE D'UN PORTRAIT D'ANDRÉ GIDE, Edit. du Capitole, 1928.

1930.

LE POÈTE AU THÉATRE, *Revue des Vivants,* mai-juin 1930.

1931.

SUR LA COMÉDIE FRANÇAISE, *Nouvelles Littéraires,* 1929.

Jacques Copeau expose ses idées sur la révision du décret de Moscou et comment dénouer « La crise de la Comédie française ».

SOUVENIRS DU VIEUX-COLOMBIER (1913-1914), conférence prononcée au Vieux-Colombier le 10 janvier 1931, publiée dans *La Revue Universelle* (15 janvier 1931) et HISTOIRE DE CINQ ANS (1924-1929), conférence du 15 janvier de la même année, publiée dans *La Revue Hebdomadaire,* le 24 janvier suivant.

SUR LA COMÉDIE FRANÇAISE, *Nouvelles Littéraires,* 31 avril 1931.

1932.

POUR LA SAUVEGARDE DU THÉATRE D'ART, *Le Temps,* 5 septembre 1932.

LA NÉCESSITÉ DE L'UNION, *Comœdia,* 20 septembre 1932.

Appel à tous ceux qui luttent pour la défense et l'illustration du théâtre, selon les principes proposés en 1913.

POÈTE ET COMÉDIEN, *Nouvelles Littéraires,* 24 septembre 1932.

1933.

BOSSUET, SHAKESPEARE (Conférences sur), publiées dans *Conferencia, Journal de l'Université des Annales,* avril 1933.

AU VIEUX-COLOMBIER, conférence publiée dans *Conferencia,* 1er avril 1933.

1934.

SHAKESPEARE A L'ODÉON, *Nouvelles Littéraires,* 31 mars 1934.

— LECTURES ET RÉFLEXIONS PENDANT L'ENTR'ACTE, *Nouvelles Littéraires,* 31 mars 1934.

FIN DE SAISON, *Nouvelles Littéraires,* 23 juin 1934.

(*J.C., ayant assuré la rubrique « Critique Dramatique » dans cet hebdomadaire à partir du 4 novembre 1933, s'y référer.*)

1935.

LE THÉATRE ET LE MONDE, conférence à Coppet (Suisse) devant les membres de la S.D.N., *L'Amour de l'Art,* novembre 1935.

LA MISE EN SCÈNE, *Encyclopédie Française,* tome XVII, 1935.

1937.

LA REPRÉSENTATION SACRÉE, *Art Sacré,* avril 1937.

1941.

LE THÉATRE POPULAIRE, *Bibliothèque du Peuple, Presses Universitaires de France,* 1941, in-16, 64 p.

1944.

NOTICES pour une édition des ŒUVRES DE MOLIÈRE : MOLIÈRE FARCEUR (*Le Médecin volant, Le Médecin malgré lui, La Jalousie du Barbouillé, Les Fourberies de Scapin*). — LES COMÉDIES-BALLETS (*Le Sicilien..., Le Bourgeois..., L'Amour Médecin, Le Malade...*), 4 vol. in-16, I.A.C., 1944.

1947.

LA DÉVOTION A L'ART DRAMATIQUE, conférence faite à la demande de l'Association des œuvres scolaires et post-scolaires de l'Enseignement public.

Préfaces.

— *Les Fratellini, histoire de trois clowns,* de Mariel (1 vol. in-12 ill., Société anonyme d'édition, 1923).

— *Le Paradoxe sur le Comédien* de Diderot (1 vol. in-8°, Plon, Paris, 1929).

— *Ma vie dans l'art,* de Stanislavski, traduction de N. Gourfinkel et Léon Chancerel (1 vol. in-8°, fig. La Renaissance du Livre, Paris-Bruxelles, 1934).

— *La Tempête,* de Shakespeare, traduction de P. L. Matthey (in-16, Corréa, 1931).

Théâtre.

IMPROMPTU DU VIEUX-COLOMBIER, pour l'inauguration du Théâtre du Vieux-Colombier de New-York, le 27 novembre 1917. — *Collect. du Vieux-Colombier,* Paris-New-York, copyright 1917, by Gaston Gallimard, 28 p.

En tête de l'édition, on lit : « Ceci n'est qu'un amusement auquel j'ai eu l'audace de demander à Molière de collaborer. L'Impromptu de Versailles a servi de modèle à l'Impromptu du Vieux-Colombier et l'on apercevra facilement que des répliques entières de l'original ont passé dans la copie. Puisqu'il ne s'agit que d'un badinage, j'espère que ma témérité ne sera pas trouvée sacrilège. Il ne me reste à m'excuser vraiment que de jouer le rôle que Molière jouait dans l'Impromptu de Versailles. »

LA MAISON NATALE, drame en 3 actes, *Répertoire du Vieux-Colombier*, n° 19, in-16, 70 p., N.R.F., 1923.

CÉLÉBRATION DE LA VIGNE ET DU VIN (Fragments), Jeux, Tréteaux et Personnages, n° 19, 15 avril 1932.

LE PETIT PAUVRE, FRANÇOIS D'ASSISE, in-8°, 149 p. *Gallimard*, 1946.

Traductions et adaptations

UNE FEMME TUÉE PAR LA DOUCEUR, de Thomas Heywood, (1924, 4e édit. N.R.F., in-32).

En collaboration avec Jean Croué.

LES FRÈRES KARAMAZOV, drame en 5 actes d'après Dostoïevsky. *Editions de la Nouvelle Revue Française, Marcel Rivière et Cie*, 1911, 1 vol. in-12, 222 p., *Petite Illustration Théâtrale,* même année, avec photos et extraits de presse, et aux *Editions Gallimard,* 1946, in-8°, 205 p.

En collaboration avec Suzanne Bing.

LE CONTE D'HIVER (*Répertoire du Vieux-Colombier,* n° 20, in-16, N.R.F., 1924).

LES TRAGÉDIES, de Shakespeare (illustr. d'Edy Legrand, Union Latine d'Editions, 5 vol., in-8°).

Inédits

BROUILLARD DU MATIN, LA SÈVE, L'ANCONITAINE (d'après Ruzzante), L'ILLUSION (d'après Pierre Corneille et de Rojas), CÉLÉBRATION DU VIN, L'OBJET, LE VEUF, L'IMPOT, MIRANDOLINE (d'après Gozzi), LE ROI, SON VIZIR ET SON MÉDECIN.

II

Sur Jacques Copeau et Le Vieux-Colombier

On trouvera dans la collection A. Rondel à la Bibliothèque de l'Arsenal, outre la suite complète des Programmes du Théâtre du Vieux-Colombier, des recueils factices du plus haut intérêt comprenant l'essentiel des critiques des spectacles montés de 1913 à 1924.

Voici un premier inventaire d'articles d'ordre général dont une importante partie se trouve d'ailleurs à la Bibliothèque de l'Arsenal et à celle de l'Association « Centre Dramatique ».

1913-1919.

G. PIOCH, **Décabotinisons.** — RÉGIS GIGNOUX, **Une chartreuse de Comédiens.** — HENRI BIDOU, **Les projets de M. J. Copeau.** — ALBERT FLAMENT, **Une révolution théâtrale.** — PIERRE HUMBLE,

Un nouveau Théâtre d'Art, rue du Vieux-Colombier. — LOUIS NAZZI, **Sur un essai de rénovation dramatique.** — ANNE GEOFFROY, **Copeau et le Vieux-Colombier.** (*Mercure de France.*)

FRANK (Waldo), **The art of the Vieux-Colombier. A contribution of France to the contemporary stage,** N.R.F., 1913.

GILBERT (Pierre), **A propos d'un essai de rénovation dramatique,** *Action Française,* 1er novembre 1913.

MIOMANDRE (Francis de), **Théâtre du Vieux-Colombier,** « Une femme tuée par la douceur », « L'Amour Médecin », *Le Théâtre,* octobre 1913.

Compte rendu de l'inauguration de ce « coquet théâtre ». Photos.

P. GILBERT, **le Théâtre du Vieux-Colombier** (*Action Française,* 15 oct.).

HENRI GHÉON, **Introduction aux Matinées poétiques** (N.R.F., 1er déc.).

GAÉTAN BERNOVILLE, **Le Théâtre du Vieux-Colombier** (*Les Lettres,* 15 déc.).

O. SUZÉ, **Propagande : Le Vieux-Colombier à New-York.**

J. DE BEYRIS, **M. Jacques Copeau nous conte sa Mission à New-York** (*Comœdia*) **Une répétition sur les Toits de New-York** (Edit., Photo.).

1920.

VUILLERMOZ, **Un théâtre « Révolutionnaire »,** *La Connaissance,* février 1920.

GHÉON (Henri), **Autour d'Antoine et Cléopâtre,** N.R.F., 1er août 1920, pp. 318-327.

Sur Copeau metteur en scène et la réalisation de Cromedeyre-le-Vieil de J. Romains : « Un vrai chef-d'œuvre ».

DUBECH (Lucien) — **Une saison du Vieux-Colombier,** *Revue Universelle,* août 1920.

1923-1926.

BÉRAUD (Henri), **La croisade des Longues Figures,** Edit. du Siècle, 1924. — **Retours à pied,** Crès, 1925.

COURVILLE (Xavier de), **Enquête sur le renouvellement du décor de la mise en scène,** etc..., dirigée par..., *Revue Critique des Idées et des Livres,* 25 avril 1923.

DUBECH (Lucien), **La Maison Natale de Jacques Copeau,** *Revue Universelle* n° 16, 1924, p. 267-271.

Le Théâtre 1918-1923, Plon, 1925.

Un important chapitre est consacré au répertoire du Théâtre du Vieux-Colombier.

La crise du Vieux-Colombier, *Revue de Paris,* III, 1926, p. 160-169, et *Revue Hebdomadaire,* 13 mars de la même année. (Articles publiés en volume à la Librairie de France, 1928, 212 p.)

ANTOINE (André), **Les Mitrailleuses,** *Le Journal,* 1926.

« Copeau peut revenir parmi nous en toute confiance, il n'y a pas de mitrailleuses dans l'actuelle critique, qui, au contraire, ne s'est jamais montrée plus compréhensive et plus allante. »

BARLATIER (Pierre), « **Décabotiniser, désembourgeoiser,**

désencanailler », s'écrie Jacques Copeau, *Comœdia,* 1926.

Interview au sein d'une vaste enquête. Apologie des célébrations et du théâtre de plein air. « Le temps n'est pas venu de construire des théâtres en vue d'une forme dramatique qui n'existe pas. »

DAUDET (Léon), **Copeau à Amsterdam,** *l'Action Française,* 1926.

Compte rendu enthousiaste d'une représentation de l'Anconitaine.

DAZIL (Claude), **Réponse à Jacques Copeau,** *Comœdia,* fin novembre 1926.

Auteur dramatique, Claude Dazil attaque violemment « le triste et grand chevalier errant du Théâtre », lui reproche de mépriser les jeunes Auteurs : « qu'il parte pour l'Amérique et qu'on n'en parle plus ! »

DUBECH (Lucien), **Le retour de M. Copeau,** *Act. Franç.,* 1926.

Apre critique de l'Ecole du Vieux-Colombier *et de la retraite en Bourgogne.*

M. de Féraudy, M. Copeau et M. Guitry. — M. Copeau ou l'autre danger. Deux articles dans l'*Action Française,* 1926.

Sur les pièces que Jacques Copeau n'a pas jouées et les Notices *du premier volume des* Œuvres de Molière.

DUHAMEL (Georges), **Lettre sur le théâtre** *et* **Lettres au Patagon,** *Mercure de France,* 1926, pp. 57-93.

GOUDAL (Jean), **Jacques Copeau discute les idées de Gaston Baty et « l'art international »,** *Comœdia* (vers 1926).

« Un art international, je ne sais pas ce que cela signifie. »

LANG (André), **Le théâtre d'hier, d'aujourd'hui et le théâtre de demain... selon les vues nouvelles de Jacques Copeau,** *Figaro,* 23 novembre 1926.

Importante interview. Jacques Copeau expose à André Lang les raisons de ce que Lucien Dubech a nommé « la fuite en Bourgogne » et ce qu'il cherche en dehors des « Professionnels de la Scène ». Sentiment de Jacques Copeau sur La Maison Natale.

LIAUSU (J.-P.), **La vie errante de Jacques Copeau dans les villages bourguignons,** *Comœdia,* 18 février 1926.

Interview.

MAHN (Berthold), **Souvenir du Vieux-Colombier,** 55 dessins originaux précédés d'un texte de Jules Romains, *chez Claude Aveline,* édit. 1926.

PIERHAL (Armand), **Le Renouveau de l'art dramatique,** *Figaro,* vers 1926.

Interview. Il faut créer un grand Théâtre de répertoire. Eloge de la Comédie Française.

RATEL (Suzanne), **Copeau Lecteur,** *Comœdia,* 15 nov. 1926.

BÉRAUD (Henri), **Qu'est devenu Copeau** (Art. publié vers 1927).

Après « La fuite en Bourgogne », comprend ses espoirs, mais regrette son absence.

ROUVEYRE (André), **L'Erreur fondamentale des Théâtres d'Art. — Le Vieux-Colombier promoteur et type du faux Théâtre d'Art,** *Mercure de France,* 1er et 15 sept. 1927.

1928.

BOURDET (Edouard), **Jacques Copeau,** *Nouv. Littér.,* 1928.

DAUDET (Léon), **Un critique dramatique,** *Action Française,* 21 avril 1928.

A propos du livre de Dubech, La crise du théâtre, *L. D. fait un ardent éloge de Copeau, adaptateur dé l'*Anconitaine *et de l'*Illusion *qu'il a vu jouer à Amsterdam et à Bruxelles.*

DULLIN (Charles), **Jouvet m'a dit...,** *Nouv. Littér.,* 1928.

Dialogue entre Charles DULLIN *et* Louis JOUVET *à propos de l'éventualité de la nomination de J. C. à la direction de la Comédie Française.*

GOLL (Ivan), **Le Théâtre pur de Jacques Copeau,** *Action Française.*

*A propos de l'*Illusion *jouée à Neufchatel.*

JOUVET (Louis), Voir plus haut Charles DULLIN.

LEVINSON (André), **Jacques Copeau devant l'opinion étrangère,** *Nouvelles Littéraires,* 1928.

PORCHÉ (François), **Une force inemployée,** *Nouv. Littér.* 1928.

« Méthode, autorité, imagination scénique » de J. C. On doit lui confier la direction de la Comédie Française.

ROMAINS (Jules), **Témoignage sur Jacques Copeau,** *Nouv. Littér.,* 1928. (Voir aussi plus haut Berthold MAHN).

1929.

BAINVILLE (Jacques), **Une saison chez Thespis.** Edit. Prométhée, 1929.

Le dernier chapitre est consacré aux débuts du Vieux-Colombier (Les Fils Louverné, Barberine, La Jalousie du Barbouillé, Le Pain de Ménage, L'Echange).

BENJAMIN (René), **Le courrier de M. Fabre,** *Figaro,* 2, 6, 20 et 28 juillet 1929.

Virulente attaque contre l'administrateur de la Comédie Française, en faveur de la nomination de J. C.

BOISSY (Gabriel), **M. Jacques Copeau succéderait-il à M. Emile Fabre ?** *Comœdia,* 1er juillet 1929.

GARRIC (Robert), **Jacques Copeau,** *Revue des Jeunes,* 15 février 1929.

GRANVILLE-BARKER, **A letter to Jacques Copeau,** *Theatre Art Monthly,* oct. 1929.

FERNANDEZ (Ramon), **Molière et Copeau,** *Nouv. Revue Française,* août 1929.

LEFÈVRE (Frédéric), **Une heure avec...,** Gallimard, 1929.

OBEY (André), **Une représentation de Copeau.**

*Compte rendu enthousiaste d'une représentation de l'*Illusion *au Théâtre des Célestins, à Lyon, mai* 1929.

1930.

CHANCEREL (Léon), **Les Copiaus (Le Jeu de la Ville et des Champs),** *Jeux, Tréteaux et Personnages* (Cahiers d'Art Dramat. publiés sous la direction d'Henri Brochet), n° 1.

Voir aussi Le Théâtre et la Jeunesse, *Bourrelier, édit.,* 1940.

DUBECH (Lucien), **Les Mystères de la Comédie-Française,** *Action Française,* août 1930.

M. Fabre reste administrateur. Copeau retourne en Bourgogne. Ses amis et lui « ont été joués par la politique ».

PRÉNAT (Jacques), **Visite à Jacques Copeau,** *Latinité,* déc. 1930.

1931-1935.

PORCHÉ (F.), **Copeau ou le législateur,** *Revue de Paris,* 15 septembre 1931.

GARCIN (Paul), **Contre l'atonie du public. J.C. expose son plan pour l'unification des Théâtres voués au renouveau artistique,** *Comœdia,* 1er février 1933.

GIDE (André), **Si le grain ne meurt,** N.R.F., 1935.

Le Vieux-Colombier l'a réconcilié avec la scène.

CHANCEREL (Léon), **L'œuvre et l'esprit du Vieux-Colombier,** *Revue des Jeunes,* 15 mars et 15 avril 1935. — **Rénovation dramat. sous le signe des deux Colombes.** *Etudes,* 5 sept. 1935.

DUBECH (Lucien), **Le retour de M. Copeau,** *Candide,* 1er août 1935.

SÉCHÉ (Alphonse), **Dans la mêlée littéraire** (1900-1930), Souvenirs et correspondance, Paris, 1935.

1937-1939.

DAUDET (Léon), **A propos de Don Juan,** *Action Française,* 1937.

Eloge de la pièce d'André Obey mise en scène par J. C.

MORINO (L.), **La Nouvelle Revue Française dans l'histoire des Lettres,** N.R.F., 1939, p. 96.

1940-1948.

COINDREAU (Maurice-Edgar), **La Farce est jouée. Vingt-cinq ans de théâtre français** (1900-1925). Edit. de la Maison Française, New-York, 1942, 312 p.

Voir le chapitre Martyrologe.

GERVAIS (A.-C.), **Propos sur la mise en scène,** Les Editions françaises nouvelles, Grenoble, 1943.

BENJAMIN (René), Un article dans *Le Mois Suisse* n° 50, mai 1943.

On y trouve un extrait d'une lettre de J. C.

CHANCEREL (Léon), **Le Théâtre populaire,** *Bulletin des Historiens du Théâtre,* 1941.

LAMBERT (Jean), **Le Miracle du Pain Doré,** *Comœdia,* 31 juillet 1943.

Compte rendu enthousiaste. Photo du dispositif dans la cour des Hospices de Beaune.

VILLARD (Jean) dit GILLES, **La chanson, le Théâtre et la Vie,** Lausanne, Mermod, édit., 1944.

Le Vieux-Colombier, les Copiaus et la Compagnie des Quinze.

FARNOUX-REYNAUD (Lucien), **Les Fourriers de la décadence,** *Concorde,* 30 sept. 1946.

Contre « Les Folies Calvin », l'école du Vieux-Colombier, les compagnies qui s'en inspirèrent et trahirent les « louables intentions » de J. C.

RAYMOND (Marcel), **Le Jeu retrouvé,** Ed. de L'Arbre, Montréal, 1946, 240 p. illustr., index, préface de G. Cohen.

Les six premiers chapitres (77 pages) sont consacrés à J. C.

DELÉGLISE (Maurice), **Le Théâtre d'Henri Ghéon,** Sion, 1947, in-8°.

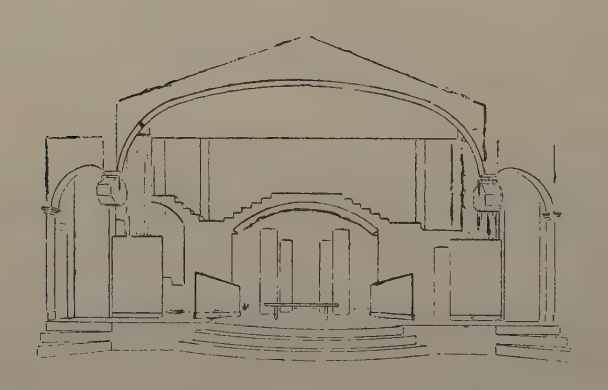
Voir dans la deuxième partie, le chapitre I, Les Maîtres, les exemples et les sources.

SCHLUMBERGER (Jean), **Visite à Jacques Copeau,** *Figaro Littéraire,* 6 novembre 1948.

Voir aussi André GIDE, **Journal,** et Paul LEAUTAUD, **Le Théâtre de Maurice Boissard,** F. AMBRIERE, **La Galerie Dramatique.**

1949.

Pour les articles publiés à l'occasion du 70e anniversaire et de la mort de J. C., voir BIBLIOGRAPHIE, page 104.



...." Je suis simplement un homme qui fait son métier du mieux qu'il peut, l'apprenant chaque jour, chaque jour découvrant quelque chose qu'il ignorait la veille... Nous voulons faire de notre maison une maison propre, digne du respect du public et de l'amitié des poètes. Et c'est, je crois, ce que nous avons fait, mes camarades et moi."

J. COPEAU

Impromptu du Vieux-Colombier, New-York, 1917



Les Spectacles de Variétés

à Paris pendant la guerre (1939-1944)

Les premiers mois de la guerre, tous les spectacles parisiens, aux prises avec des difficultés nouvelles, s'efforcèrent de retrouver une activité à peu près normale, en attendant les décisions du Destin. Les restrictions de lumière et de moyens de transport, les représentations troublées ou interrompues par les alertes, les rigueurs du premier hiver de guerre, les nouvelles confuses sur la situation militaire créaient un état permanent d'inquiétude peu favorable aux initiatives et aux innovations. Il n'était guère question que de durer, dans cette ville anxieuse, dont l'existence même n'allait pas tarder à être menacée.

A l'A.B.C., une revue de Pierre Varenne et Albert Willemetz — *Drôle de Revue !* titre qui répondait à la « drôle de guerre » — remplaça les « variétés » dès le mois de janvier 1940 et dura jusqu'au mois de mai, où la clôture de la saison fut soudain précipitée par « les événements ». L'une des scènes les plus remarquées de ce spectacle faisait paraître Hitler en personne, dont la présentation caricaturale par le fantaisiste O'dett soulevait des vagues de rires... Hélas ! le mois suivant, dans un Paris abandonné à son mauvais sort, déserté par les pouvoirs publics, se vidant à vue d'œil à l'approche de l'ennemi, personne n'avait plus envie de rire... L'industrie du spectacle semblait devoir sombrer tout entière dans la catastrophe.

Au lendemain de l'armistice, la grande ville désormais déchue de son prestige de capitale, humiliée sous la croix gammée et soumise aux plus dures contraintes, essaya du moins de se raidir contre l'étranglement, la disette et l'asphyxie, en faisant sentir la persistance d'un minimum de vie française dans tous les domaines où elle en conservait la possibilité... Quatre longues années s'écoulèrent avant

le jour de la Libération, années cruelles où le music-hall, soucieux de faire vivre son peuple d'artistes et d'artisans du spectacle, s'efforça aussi, dans des conditions difficiles, de remplir son rôle traditionnel envers ce qui restait du public parisien, en ouvrant aux hommes accablés sous la peine des jours, les routes du rêve et de l'espérance. L'ensemble de cette activité méritoire n'a pu jusqu'à présent être envisagé dans sa juste perspective, faute du recul nécessaire; le détail en serait monotone et sujet à d'inévitables redites. Mon dessein n'est que de placer ici quelques observations générales et quelques points de repère.

La première forme de spectacle qui ait tenté de reprendre vie après les événements de juin 1940 — avant le théâtre et le cinéma qui, n'osant prévoir ce qui leur serait permis, gardaient leurs portes closes — fut justement, malgré la crise qu'il avait subie, le music-hall de variétés. Dès les premières semaines de l'occupation, plusieurs salles improvisèrent de modestes programmes, de composition un peu hasardeuse, mais d'une évidente bonne volonté. Il ne faut pas méconnaître ce touchant témoignage de confiance en ses destinées donné par le music-hall au moment le plus sombre de notre désastre. Ces tentatives éphémères eurent au moins le mérite de réagir par l'exemple contre le découragement, l'atonie et l'indifférence qui eussent été alors nos plus redoutables ennemis. Quand, à la fin de l'automne, les music-halls d'avant l'invasion eurent effectué leur réouverture, on vit encore s'ouvrir de nouvelles salles dont la carrière fut plus ou moins heureuse et durable; et ce mouvement de portes ouvertes et fermées continua jusqu'au mois d'août 1944, depuis le « Club des Vedettes » qui donna quelques bons programmes, rue des Italiens, dans les derniers mois de 1940, jusqu'à ce « Théâtre de Chansons » installé très peu de jours avant la Libération par le chanteur André Pasdoc dans une salle de la rue de Lancry.

Nous ne citerons pas toutes les salles conquises alors par les variétés sur le théâtre ou sur le cinéma, pour quelques mois ou pour quelques semaines... Plusieurs firent un assez brillant départ et leurs efforts méritent de n'être pas oubliés. Le music-hall de l'Avenue, au printemps de 1941, dans la jolie salle de l'ancien Théâtre Impérial, rue du Colisée, fit reparaître en vedette Charles Trenet, avec les Chesterfields, qui venaient de se classer comme grande attraction, la curieuse chanteuse Anne Chapelle, l'ingénieux Trio des Quatre, les danseurs Jacques et Billie...

Le Théâtre des Optimistes, au coin de la rue de Gramont et du boulevard des Italiens, fit alterner d'élégantes revues avec d'intéressants programmes de variétés. Le Théâtre La Bruyère, rajeunissant l'ancienne salle de conférences des « Annales », fit espérer, à son premier spectacle, une formule de music-hall intelligemment inspirée de la Chauve-Souris... Des variétés apparurent un moment à l'Ambigu, sous un titre ambitieux et vague, les « Spectacles de Paris »: on en vit aussi au théâtre Antoine, au théâtre Pigalle... Le music-hall reprit possession du Casino-Montparnasse, tandis qu'en face de lui la Gaîté Montparnasse devenait le théâtre de chansonniers de la rive gauche; succédant à un cinéma, les Variétés-Rochechouart s'intitulèrent « le music-hall de Montmartre », et un autre ex-cinéma voisin du boulevard Voltaire s'appela « le Star, music-hall 41 »... Il est équitable d'ajouter à cette liste, qui ne prétend pas être complète, les spectacles de variétés en plein air du « Jardin de Montmartre », dans un site unique appartenant à la légende parisienne; et, tout à côté, dans la salle récemment remise à neuf du Moulin de la Galette, d'autres

spectacles qui, au printemps de 1944, nous présentèrent, avec un certain souci de mise en scène, quelques bonnes attractions et le tour de chant d'Edith Piaf...

Cette multiplication paradoxale des scènes de variétés en un moment si défavorable n'était qu'une apparence... En réalité, on pourrait s'en tenir aux seuls programmes de l'A.B.C., de l'Etoile et de l'Alhambra, pour être à peu près sûr de ne rien négliger d'essentiel dans les attractions et tours de chant qui ont alimenté pendant quatre ans les programmes de tous les music-halls de Paris. Ou plutôt nous n'avions, pour ainsi dire, qu'un seul music-hall partagé entre un certain nombre de scènes. On avait vu recommencer, dans un cercle encore plus étroit, cette « ronde des attractions », ce chassé-croisé des vedettes, conséquences de la crise; les mêmes noms reparaissaient partout avec une implacable rigueur. L'un des directeurs de l'Etoile, dans une notice insérée au programme, donnait franchement au public cette explication nécessaire :

« ... Il était extrêmement facile autrefois de composer bon an, mal an, une vingtaine de programmes capables de remplir durant quatorze jours les plus vastes établissements. Ce temps n'est plus... L'interruption de ces échanges internationaux qui faisaient à la fois le charme et la fortune des spectacles de variétés, la division de notre pays lui-même en deux zones, ont réduit des quatre cinquièmes le marché aux attractions où se fournissaient avant la guerre les directeurs de music-halls parisiens. »

Devant les difficultés de l'heure, chanson et variétés mettaient en commun leurs ressources pour vivre au jour le jour. Toute spécialisation était devenue impossible. Tours de chant et attractions disponibles se retrouvaient en proportions variables à l'Européen et à Bobino, aux Folies Belleville et au Casino Montparnasse, aussi bien qu'à l'A.B.C., l'Etoile ou l'Alhambra. Ce tout-venant interrompait de temps en temps son flot monotone pour faire face à un sketch sans relief, joué par des artistes de théâtre ou de cinéma, ou à quelque pauvre revue bâtie, répétée, habillée à la hâte pour aller tourner dans les banlieues... Quelquefois pourtant, une heureuse chance : la rentrée intéressante, la jolie surprise, le numéro inattendu. Ces rares minutes surnagent dans le souvenir, mélangées par la perspective du temps comme les images d'un rêve...

Charme, fantaisie, pathétique, chacune des provinces du tour de chant était honorablement représentée. On retrouvait au premier plan la plupart des vedettes de 1939; quelques absences pourtant, dont nous connaissions la cause, nous étaient extrêmement sensibles. Des noms plus récemment sortis de l'ombre grandissaient sur les affiches — parfois un peu vite — et nous devenaient familiers... Je me garderai d'établir une liste qui aurait des chances d'être incomplète et qui serait certainement inutile, les artistes qui pourraient y figurer se trouvant encore actuellement sous la juridiction du public et de la critique. Cette dernière a parfois été accusée d'une indulgence excessive. Il eût été injuste de ne pas tenir compte des difficultés auxquelles le music-hall faisait face pour établir ses programmes. Il valait mieux pécher alors par trop de bienveillance que par trop de rigueur.

Dans l'ensemble, la chanson a honnêtement rempli sa mission consolatrice, en un temps où, ne pouvant dire tout ce qui eût valu la peine d'être dit, on essayait quelquefois de le chanter. Le thème de l'espérance reparaissait dans la plupart des tours de chant de music-

hall et trouvait aisément un écho dans tous les cœurs. Par un curieux réflexe de la volonté, le spectacle de nos désastres n'inspirait que des chansons optimistes : certitude tenace d'un avenir meilleur, joies escomptées des prochains retours, promesse de la paix et de ses plaisirs, du foyer retrouvé pour les absents, des loisirs heureux que nulle haine n'empoisonne; ingénue vision d'une France paradisiaque dans un monde enfin délivré qui suffisait à rendre aux cœurs le goût de vivre, en attendant l'heure de ce bonheur miraculeux auquel tout le monde voulait croire, sans bien savoir comment il pourrait venir ! De ce thème général émergeait une catégorie de chansons plus spécialement consacrées à la solitude, à l'attente, à l'amour qui survit à l'absence... On pourrait noter une longue série de titres qui se passent de commentaires, de *notre Espoir,* lancé dès l'hiver 1940-41 par Maurice Chevalier, jusqu'à *Je rêve,* l'une des plus récentes créations de Damia; *Moi, je sais que tu reviendras,* triomphe de la chaleureuse Lucienne Delyle; *Demain, Ah ! que la France est belle, Chanson d'espoir, Attends-moi, mon amour, Tu pourrais être au bout du monde,* et tant d'autres...

⁂

Les chansonniers montmartrois, de leur côté, exerçaient leur verve avec une remarquable aisance sur nos plus désagréables infortunes quotidiennes : ils trouvaient le moyen de nous faire rire avec les déconvenues de la ménagère chez les fournisseurs, les queues, le froid, la famine... Et ces rires n'étaient pas moins toniques pour notre moral que les graves minutes de communion fraternelle dont nous étions redevables aux meilleures inspirations d'un René Dorin, si françaises d'accent, *Je « nous » aime, On n'est pas heureux, Le vent n'emporte pas tout...* Sous la menace constante d'une censure redoutable, nos bons chansonniers ont fait leur métier avec autant de courage que d'esprit et avec une adresse professionnelle à laquelle il convient de rendre hommage.

Nous ne suivrons pas la chanson dans les cabarets dits « artistiques » où l'on chante après minuit... L'activité de ces lieux privilégiés échappe, en fait, à l'observation de la critique. Avant cette guerre (nous l'avons noté en passant) chacune des vedettes ou demi-vedettes de la chanson tenait à honneur d'avoir son cabaret; plusieurs retrouvèrent après l'armistice leur clientèle ancienne. Mais le nombre de ces cabarets avait curieusement augmenté. La fermeture des « boîtes à danser » pendant l'occupation était, disait-on, l'une des causes de cette multiplication des « boîtes à chanter ». Sans chercher d'autres raisons, ne regrettons pas outre mesure de n'avoir pas entendu dans ce cadre confidentiel des interprètes de chansons que nous retrouvions pour la plupart sur les tréteaux populaires du music-hall. Notons tout de même cet effort de vie malgré tout, ces voix s'élevant de toutes parts derrière les murailles de la nuit, ce chant de rossignol aveugle qu'exhalait notre chère ville privée de lumière, comme un défi à ces puissances des ténèbres qui prétendaient la réduire au silence et au désespoir.

⁂

Au printemps 1941, les variétés qui régnaient à l'A.B.C. firent place à un spectacle singulier, les « Chesterfollies », dont le succès prolongé mérite de nous arrêter un moment. Ce spectacle se qualifiait « revue burlesque ». En réalité, la plupart des éléments qui le composaient étaient empruntés au music-hall de variétés et se réclamaient de cet

esprit fantasque dont le music-hall anglais nous avait envoyé des exemples avec des numéros tels que Naughton et Gold, Nervo et Knox, La Veen et Cross, que nous n'avions pas manqué de signaler au passage. Les soins intelligents de M. Gilles Margaritis — l'un des Chesterfields — qui avait signé le spectacle, se manifestaient non pas tant dans le choix ou l'originalité des épisodes que dans la mise en place, le rythme et la couleur de l'ensemble. L'idée fut reprise sur la même scène l'année suivante — « Chesterfollies 42 » — et deux saisons encore au cirque Medrano, dans un parti-pris clownesque adroitement accordé à l'atmosphère et au cadre de la piste. Entre temps on avait vu naître un spectacle de la même inspiration, les « Burlesques de Paris » de Max Revol, transposition intelligente qui n'était pas une copie. L'esprit des Chesterfollies s'est survécu dans plusieurs attractions à surprises et à contrastes — par exemple, le numéro lyrique et athlétique de « la chanteuse obstinée »; par exemple, certain numéro d'excentricité musicale au violoncelle terminé en parodie sportive; et peut-être aussi quelques tours de chant dont la fantaisie, volontairement orientée vers le bizarre, n'évite pas toujours l'extravagance...

⁂

De nouveaux genres, à mi-chemin entre le tour de chant et le numéro de variétés, ont vu rapidement croître leur vogue, en raison même de la difficulté d'alimenter les programmes : le conteur d'histoires comiques, l'imitateur de vedettes. Le conteur nous vient de loin, l'imitateur aussi. Peu importe. Ils ont l'air d'être inventés d'hier, parce que leurs meilleurs effets sont appuyés sur l'actualité. Le succès des diseurs d'histoires est tributaire à la fois de la qualité de l'anecdote et de la personnalité du conteur. Nous en connaissons plusieurs qui ont un talent incontestable et chacun d'eux a sa manière. Il y a le conteur rapide, le conteur loufouque, le conteur nonchalant, le conteur malicieux, le conteur bonhomme, le conteur comédien, qui « joue » l'historiette plutôt qu'il ne la raconte. Il y a aussi, hélas ! le conteur qui va un peu loin sur le chemin qui mène de la gaillardise à l'obscénité; ou pis encore, à l'ordure... Quant aux imitateurs, il en est plusieurs d'excellents, mais les médiocres pullulent. Or, dans cette spécialité, le médiocre n'est pas supportable. Le genre finira par en mourir.

⁂

Il se pourrait bien aussi que la rareté momentanée des bonnes attractions et des vedettes authentiques du tour de chant n'ait pas été étrangère à la réapparition au music-hall du « tour de poésie », qui n'était pas non plus une innovation. Aux années les plus brillantes des spectacles de variétés, entre les deux guerres, on avait vu sur la scène, aux Champs-Elysées, Jean Richepin, Paul Fort, Maurice Rostand et ce grand poète en prose, Colette, notre Colette de l'*Envers du music-hall* et de *la Vagabonde* qui, au music-hall n'a jamais cessé d'être chez elle; à l'Empire et à l'Alhambra, encore Maurice Rostand; au Zig-Zag de Pizani, Roger Gaillard, auteur et interprète de poèmes; à l'Embassy, l'admirable diseuse de vers Marguerite Moreno, qui avait prêté des accents d'un charme nuancé à Baudelaire, Verlaine, La Fontaine... Rappelons que Suzy Solidor, bien avant 1940, avait constamment intercalé des poèmes dans son répertoire de chansons... L'A.B.C. reprenant cette louable tradition, fit confiance à des artistes de qualité, Roger Gaillard, Suzet Maïs, Yvonne Ducos, Berthe Bovy, Alice Dufrène, qui, de 1942 à 1944, firent applaudir de beaux poèmes

et des textes heureusement choisis, de La Fontaine à Jules Renard, de Paul Fort à Maurice Magre, de Jules Laforgue à Jehan Rictus, de Charles Vildrac à Victor Hugo; et cette hardiesse devenant contagieuse en raison de son succès, au printemps de 1944 on revit Alice Dufrène à l'Etoile, où sa voix ardente et grave n'eut pas de peine à faire triompher une fois de plus les droits de la poésie. « Le public du music-hall, disais-je il y a plus de vingt ans (1), accepte tout ce qui pique sa curiosité — même si c'est beau. » Je me trompais : il préfère que ce soit beau — mais il se méfie. Ce public sans parti-pris ne veut s'émouvoir que si la chose en vaut la peine. Un poème vraiment beau ne le trouve pas moins sensible qu'une attraction rare ou une chanson réussie.

⁂

Les attractions excellentes, surtout les attractions nouvelles pour Paris, étaient peu nombreuses, il est vrai, mais on peut tout de même en signaler quelques-unes. Nous avons revu souvent, avec un plaisir toujours vif, le bon jongleur sportif Paul Berny, dont le travail net et plaisant, d'une exemplaire qualité française, n'était plus pour nous une surprise. Mais le jongleur sur monocycle Charly Wood, qui, je crois, avait paru autrefois à Medrano, nous est revenu de Belgique avec un travail d'une maîtrise éblouissante qui a obtenu, tant au Casino de Paris que sur nos scènes de variétés, un succès tout à fait exceptionnel. Une jeune contorsionniste, Claudine Céréda, présentée d'abord avec beaucoup d'adresse dans un spectacle de Tabarin, a reparu isolément comme attraction de variétés, et son étonnant travail de « femme-serpent » s'est résolument classé au premier rang dans une spécialité où les bons numéros ont toujours été assez nombreux.

Le joli travail de « claquettes sur pointes » de Jacqueline Figus, jeune parisienne que nous avons vu grandir, vient d'atteindre le point de perfection qui lui permet de prétendre, comme disent les gens du métier, à la « classe internationale ». Pierre Mingand a joint à son aimable tour de chant un original numéro de parodies de cirque, d'une exécution remarquable, qui peut être considéré à lui seul comme une attraction hors série. A côté de nos vieux amis les fantoches des Waltons, les marionnettes poétiques de Jacques Chesnais ont conquis au music-hall une renommée sympathique. Les jeux acrobatiques de deux enfants de cirque, Wickie Verley et Hillios, ont un moment enchanté nos yeux. Les Pierrotys, les Craddock, numéros français de renommée universelle, ne nous ont pas quittés depuis leur retour... Je veux enfin signaler les intelligentes tentatives de l'excellent danseur et mime Pierre Berezzi, aux Optimistes, à l'A.B.C., à l'Etoile, pour rappeler à la vie le Pierrot de la pantomime française, le Pierrot des Deburau, de Rouffe et de Séverin, dont le blanc fantôme a peut-être encore, dans sa langue silencieuse, bien des choses à nous dire...

Un certain nombre d'attractions méritoires, connues avant la guerre, n'ont pas disparu de notre horizon et tiennent toujours vaillamment leur place dans les spectacles du moment... L'apport étranger dans ce domaine — est-il besoin de le dire ? — a été particulièrement faible. Il se signale toutefois par le succès très franc d'un plaisant parodiste danois, Georges Ulmer, qui a inspiré tout de suite une vive sympathie au public parisien par la qualité de son ironie

(1) V. *Au music-hall*, p. 285-286.

et la gentillesse narquoise de ses chansons. Une admirable danseuse espagnole, Mariemma, fit à l'A.B.C. une apparition inoubliable, en février 1943, et se déroba depuis lors à notre enthousiasme, qui n'hésitait pas à la comparer à nos plus grands souvenirs.

⁂

Et le cirque ? Peu de mots suffiront. La saison 1940-41 réunit nos deux cirques fixes sous une direction Busch qui présentait en alternance, à Medrano et au Cirque d'Hiver, des programmes traditionnels sans grande nouveauté où l'on remarquait cependant la présentation particulièrement soignée de la partie équestre... Dès la saison suivante, les deux cirques furent rendus à leurs directions françaises. La piste montmartroise donna des « spectacles accélérés » dans sa manière habituelle, auxquels un certain parti-pris d'attirer sur le tapis du cirque des personnalités du cinéma et du théâtre ajoutait un attrait de curiosité, parfois d'une qualité discutable. Rappelons l'accident dont fut victime Gina Manès, vedette d'écran présentant des tigres, en novembre 1942... Moins tragiques sont les souvenirs laissés par le passage sur cette piste de Suzanne Dantès, comédienne acrobate; Pierre Mingand, fantaisiste imitateur; Jean Granier et Daniel Clérice, clowns parodistes échappés des cabarets de chansonniers; les Chesterfields, qui par deux fois transportèrent au cirque, non sans déchet, l'humour des « Chesterfollies », triomphe de l'A.B.C.; le comédien Préjean, devenu acrobate cycliste; Jo Bouillon et son orchestre; Max Revol et ses « Burlesques »... Au Cirque d'Hiver, les frères Bouglione reprenaient, avec des fortunes diverses, la série de leurs pantomimes, féeries ou opérettes à spectacles : *Ali Baba, Robin des Bois, Blancheneige*... Le vieux cirque traditionnel reparut aux portes de Paris, avec le chapiteau des frères Amar, et au cœur même de Paris, avec les « saisons » un peu bousculées que dirigèrent successivement en 1943 et 1944, au Grand Palais des Champs-Elysées, M. André Rancy et M. Jean Houcke, jusqu'aux journées de la Libération... Rien de neuf n'est sorti de tous ces efforts, mais le cirque, spectacle populaire, a continué de vivre en maintenant ses traditions.

⁂

Dans la mesure où l'histoire du music-hall est un modeste chapitre de l'histoire des spectacles et de l'histoire générale de Paris en ces temps bouleversés, il est peut-être utile de noter la physionomie étrange que prirent, à un certain moment, les salles de variétés continuant à rester ouvertes en dépit des circonstances les plus incommodes... Les spectateurs qui se pressaient aux portes, malgré les perturbations de l'horaire des représentations et les menaces d'alerte (1), devaient pour leur part faire face aux caprices des moyens de transport. Le métro étant devenu problématique, ils venaient en foule à bicyclette et les établissements de spectacle avaient dû transformer en garage un partie de leurs locaux. Un mouvement pittoresque s'ensuivait au moment de l'entrée et de la sortie : les abords de certains contrôles prenaient des airs de vélodrome. Dans la salle, des rencontres inattendues d'ombres et de lumières, en l'absence de l'électricité, donnaient une apparence quelque peu fantastique à la plupart de nos spectacles. Dans quelques

(1) En cas d'alerte, on faisait évacuer la salle et, faute d'abris ou plutôt par insouciance, les spectateurs se répandaient sur les trottoirs avoisinants : la rue de la Gaîté, certains jours, prit ainsi un curieux aspect de foire ou de kermesse.

cas, on avait pu établir un plafond mobile et les représentations se donnaient « à la lumière du jour ». Lumière — ou plutôt clarté pâle et confuse de limbes, d'aquarium ou de fond de puits, où flottaient d'indistinctes silhouettes d'artistes et de spectateurs. D'autres salles avaient installé à la rampe ou aux balcons de rares et puissantes sources de lumière artificielle : au music-hall, certains numéros y gagnaient un relief qui ne leur était pas défavorable. Dans cet étrange combat du jour et de la nuit, l'ingéniosité des techniciens opposait aux restrictions les plus heureuses parades. L'A.B.C., l'Alhambra ont pu donner ainsi des spectacles éclairés presque normalement par des moyens de fortune et qui n'étaient pas indignes de cet effort... Nous étions aux premiers jours du mois d'août... En sortant, le public retrouvait au grand jour une vie quotidienne pareille à un rêve : de la Madeleine à la République, des files de camions chargés de valises, de ferraille militaire et d'uniformes verts suivaient les boulevards sans interruption, dans la direction de l'Est...

Gustave Fréjaville.





Les Armes de Pierre Corneille

Activités Cornéliennes

1939-1949

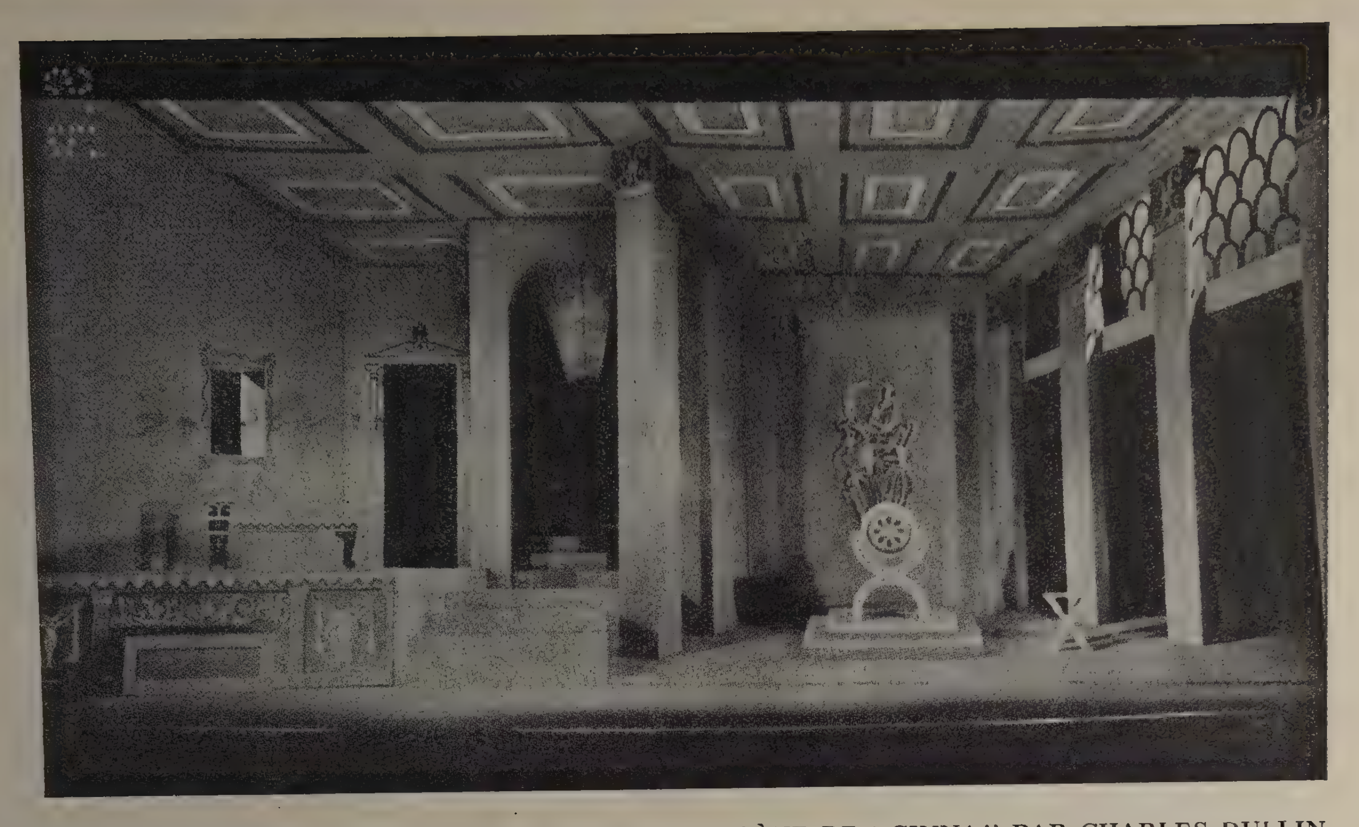
Ces dernières années ont vu un renouveau sensible de l'intérêt apporté à l'œuvre de Pierre Corneille. La raison de ce renouveau me paraît se trouver dans deux ordres de faits. Le premier est le désir manifesté par un certain nombre de critiques en France, pendant l'occupation allemande, de dégager de l'œuvre du vieux poète une leçon morale dont ils ont souligné l'actualité et qu'ils ont proposée à la méditation de leurs compatriotes. Un tel état d'esprit, qui n'est pas toujours exempt d'arrière-pensées politiques, a présidé à la naissance de travaux dont la valeur scientifique est médiocre, mais peut aussi être à l'origine d'études valables par leur sincérité ou même par leur réelle originalité. En second lieu et surtout, on s'est aperçu de plus en plus, pour peu qu'on se donnât la peine de lire Corneille, que la figure réelle du poète ne coïncidait que fort mal avec l'image traditionnelle qu'en perpétuaient depuis un demi-siècle les manuels scolaires. Une œuvre si riche, si variée et à tant d'égards si mystérieuse ne pouvait se réduire à quelques formules sommaires et d'ailleurs inexactes, comme le « conflit du devoir avec la passion » ou la peinture

des « hommes tels qu'ils devraient être ». A vrai dire, on n'a pas attendu 1939 pour voir que Corneille débordait de tous côtés le cadre où une tradition assez simpliste voulait l'enfermer. Dès avant la guerre, l'anthologie de Schlumberger (1), l'étude de Brasillach (2) ou les articles de Caillois (3) avaient fait connaître en dehors du public universitaire l'étendue du domaine cornélien et laissaient pressentir les surprises que son exploration pouvait réserver. Mais c'est surtout pendant la dernière décade qu'on s'est efforcé de mettre au jour un « Corneille inconnu ».

Cette curiosité s'exprime d'abord par d'assez nombreuses représentations de pièces de Corneille, qui montrent un désir de renouveler ou de rajeunir les chefs-d'œuvre par des mises en scène originales, ou de mettre au jour des pièces de Corneille tenues auparavant pour négligeables. Les troupes de jeunes ont assez souvent puisé dans le répertoire cornélien. Le *Cid* a été joué en mai 1943 par le *Théâtre du Temps* de Pierre Valde, puis en juin 1946 par la *Compagnie des Dix,* avec une mise en scène de Claude Martin qui a fait connaître un jeune Corneille dans la zone d'occupation française en Allemagne, ainsi qu'en Alsace. La *Compagnie Noël Vincent* a joué *Horace* en octobre 1945; cette présentation a maintenu son succès à Paris jusqu'en 1949. *Polyeucte* a été monté par l'Ecole d'Art dramatique du *Vieux-Colombier* en février 1947; en juin 1948, la *Compagnie du Refuge* présentait la même tragédie au *Concours des Jeunes Compagnies. Sertorius* était porté à la scène en janvier 1939 par le *Proscenium d'Europe.* La carrière la plus intéressante est celle de *Suréna,* qui n'avait pas été représentée depuis 1699. Montée une première fois par le *Rideau Prétexte* au Théâtre de l'Œuvre en janvier 1942, cette tragédie était reprise en juin 1943 par les *Compagnons d'Œuvre dramatique.* L'intérêt suscité par ces représentations a engagé la Comédie-Française à mettre en scène à son tour la dernière tragédie de Corneille. M. Escande a monté la pièce dans une mise en scène qui s'efforçait de reproduire moins le palais du roi des Parthes dans l'Antiquité que l'atmosphère d'un théâtre parisien au XVIIe siècle, reconstituée avec somptuosité : devant de magnifiques tapisseries d'époque déclamaient un Orode habillé d'une peau de tigre et empanaché d'écarlate, un Pacorus tout cuirassé d'or, une Eurydice coiffée d'un ample panache de plumes d'autruche. Sous cette forme, la pièce a eu dix-sept représentations, du 23 septembre 1943 au 17 juin 1946 (4). Elle n'a obtenu qu'un succès d'estime; c'est surtout la mise en scène qui a attiré l'attention; on en a loué la beauté tout en en contestant souvent le principe; il ne semble pas en tout cas qu'elle ait permis aux critiques dramatiques de 1943 de comprendre le charme, l'originalité ni la valeur de *Suréna.*

La Comédie-Française a également offert pendant cette période deux représentations nouvelles de pièces de Corneille : celle du *Cid* le 11 novembre 1940, avec mise en scène de Jacques Copeau comportant un décor en trois tableaux, pour les débuts de Jean-Louis Barrault dans le rôle de Rodrigue, et celle d'*Horace* le 19 mai 1944, avec une mise en scène de Mme Mary Marquet dont le caractère moderne et même réaliste n'a pas été généralement apprécié. *Le Cid* a été repris le 12 octobre 1949 (mise en scène de Julien Bertheau).

(Voir les notes en fin d'article p. 69-70)



DÉCOR DE PIERRE SONREL POUR LA MISE EN SCÈNE DE "CINNA" PAR CHARLES DULLIN

(Edition du Seuil, Paris, 1948)

L'anniversaire de la naissance de Corneille a été célébré chaque année, le 6 juin, selon la tradition, par des représentations de ses pièces dans les théâtres subventionnés. On a tenu à choisir parfois pour ces représentations des pièces qui ne sont guère jouées habituellement. C'est ainsi que la Comédie-Française a affiché, le 6 juin 1939, *Rodogune* avec Mme Segond-Weber qui a fait une rentrée fort admirée dans le rôle de Cléopâtre, et, le 6 juin 1947, le *Menteur*. L'Odéon a donné la *Mort de Pompée* le 6 juin 1942 et *Nicomède* le 6 juin 1943. Rappelons enfin que Charles Dullin a monté *Cinna* au Théâtre Sarah-Bernhardt en avril 1947. Sa mise en scène vient d'être publiée [5].

Les travaux écrits consacrés à Corneille depuis 1939 sont abondants et de valeur très inégale. Je rendrai compte successivement des études portant sur l'ensemble de l'œuvre, de celles qui se consacrent seulement à un aspect de cette œuvre, et enfin des études ou éditions relatives à telle ou telle pièce de Corneille.

On peut négliger les ouvrages qui ne voient en Corneille qu'un moyen de propagande, utilisé pour glorifier soit l' « Etat français », soit certains aspects politiques du catholicisme, et se limiter aux travaux objectifs. M. Victor Giraud consacre à Corneille un chapitre de son volume, *La critique littéraire* [6]. C'est une sorte de « portrait littéraire », rapidement brossé, où l'auteur insiste surtout sur le rôle de l'amour dans l'œuvre de Corneille. M. René Bray nous donne dans *La Nef* un *Essai de définition du génie cornélien* [7] qui est une parfaite mise au point de ce qu'on sait aujourd'hui sur Corneille et des principaux problèmes que pose l'œuvre [8]. Tel est aussi le mérite du livre que M. Léon Lemonnier a publié sur *Corneille* [9]; consciencieusement informé, alertement écrit, cet ouvrage offre non seulement un panorama complet de la vie et de l'œuvre, mais aussi des suggestions nouvelles. M. Lemonnier fait remarquer, pp. 160-168, que Corneille s'est vraisemblablement intéressé aux missions des Jésuites rouennais au Canada et que certains de ces Jésuites ont été martyrisés par les Iroquois, donnant ainsi aux héros des tragédies religieuses des pendants dans la vie réelle; toutefois, il ressort des dates données par M. Lemonnier qu'aucun de ces martyres n'est antérieur à *Polyeucte* et qu'un seul est antérieur à *Théodore*. On notera également, pp. 76-80, l'hypothèse séduisante selon laquelle Corneille aurait composé l'*Illusion comique* en ajustant deux ébauches antérieures distinctes, une comédie en trois actes et un acte de tragédie.

MM. Ernst Cassirer et Reinhold Schneider se sont placés devant l'œuvre de Corneille moins pour en préciser la place dans l'histoire que pour tenter d'en comprendre la nature profonde. M. Cassirer [10] commence par reprendre, après Lanson, l'étude des rapports de la pensée de Corneille avec celle de Descartes, en insistant surtout sur l'affinité de leurs métaphysiques; puis il montre rapidement l'unité, l'importance et la « résonance » du « ton » qu'il retrouve partout chez Corneille; il affirme la prédominance dans son œuvre d'une « mécanique des passions » analogue à celle que Paul Janet analysait jadis dans le théâtre de Racine; on appréciera enfin ses remarques sur le « don d'observation et de détachement de soi-même » des héros cornéliens. C'est également à une étude en profondeur que nous convie M. Schneider [11]; il se propose de « synthétiser ce

qu'il y a de plus intime dans le message de Pierre Corneille ». C'est le problème du pouvoir qui lui paraît dominer l'œuvre cornélienne; aussi s'intéresse-t-il surtout à la notion de « gloire », qu'il définit, p. 80, « une noblesse qui s'affirme pour soi indépendamment de tout jugement extérieur » et au personnage du roi. Sur la vraie nature du roi cornélien, son ouvrage abonde en formules pénétrantes, telles que celles-ci, pp. 36-37 : « C'est au moment même de sa victoire que le vainqueur se sent mordu au cœur par le feu d'une douleur secrète. Les législateurs et les fondateurs d'empires sont tous morts d'une façon mystérieuse, dans la mesure où c'est mourir que de renoncer à toute vie personnelle. Tel est, sans doute, le thème essentiel de la tragédie cornélienne : cette mort mystérieuse du souverain et du héros, cette mort qui ne coïncide pas avec la mort physique et qui est au contraire la condition première de la tâche historique qu'il faut maintenant remplir ». Ou encore, p. 100 : « Le roi est enfin le symbole du destin tragique immanent à l'univers entier ». On aura plus de difficulté à suivre M. Schneider sur le plan de la technique, lorsqu'il affirme, p. 99, que c'est le destin du roi « que reproduisent les comparses, chacun à sa place et selon sa mesure ».

L'ouvrage le plus important qui ait été consacré à Corneille depuis dix ans est constitué par les deux thèses que M. Octave Nadal a soutenues en 1946 et publiées en 1948. La thèse principale a pour titre *Le sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille,* et la complémentaire *De quelques mots de la langue cornélienne* (12). La première étudie les conceptions de l'amour avant Corneille et suit le développement chronologique des diverses formes de la « métaphysique amoureuse » dans l'ensemble de l'œuvre de Corneille. La seconde définit avec précision le sens que Corneille donne à six mots qui reviennent constamment dans son théâtre et qui constituent, selon M. Nadal, la clef de son éthique; ce sont les mots *mérite, estime, devoir, vertu, générosité, gloire.* L'objet essentiel de la réflexion de M. Nadal est, non l'amour, mais la « gloire » dans l'œuvre de Corneille; l'auteur montre, avec beaucoup de force et de subtilité tout à la fois, la place centrale que cette notion occupe dans l'univers cornélien. La gloire est pour Corneille la plus haute exigence d'ordre intime et personnel, dont la réputation, à laquelle on l'identifie trop souvent, n'est qu'un aspect social subordonné, qui peut être absent ou même nié par le devoir que s'impose une conscience fidèle à soi seule. Placée par cette éthique aristocratique dans une véritable position de souveraineté, la gloire commande à tous les autres sentiments et résout tous les conflits, qu'ils soient affectifs ou politiques. Echappant à toute contrainte extérieure, la gloire du héros cornélien l'emporte sur la générosité même, et aussi sur l'honneur dont elle est le principe. Elle dicte également son devoir à l'amour, et c'est ainsi que s'explique la place donnée à ce sentiment dans la thèse principale; elle peut commander l'amour, mais le plus souvent, elle exige qu'il lui soit sacrifié, ce qui constitue proprement le tragique cornélien, dont la nature, après la Fronde, cessa d'être comprise par une société qui avait abandonné la morale héroïque du temps de Louis XIII.

Les différents domaines que couvre la notion de gloire sont ainsi précisés par M. Nadal, p. 307 : « La gloire chez Corneille embrasse trois ordres distincts, l'ordre de société, l'ordre

de la puissance, l'ordre de la valeur; ce qui revient à dire qu'elle est tirée de considérations fort diverses, soit que le héros recherche la seule louange des hommes, soit qu'il prenne occasion des conflits et des devoirs pour éprouver sa puissance, inscrire son courage et ses passions dans le texte des événements et des hommes, soit enfin que, dépassant ce moment, il découvre une autre sorte de contentement qui ne dépend plus du succès ou de l'échec de l'entreprise, mais de la seule obéissance à une loi intime ». Il importe enfin de souligner, et M. Nadal n'y manque pas, que la gloire cornélienne n'a aucun contenu moral, qu'elle est au delà du bien et du mal : elle peut dicter des actes vertueux, mais elle peut aussi bien commander l'ambition la plus implacable, la haine ou le crime.

Cette notion centrale de la gloire, M. Nadal l'utilise pour mettre en lumière l'originalité de la peinture de l'amour dans la plupart des pièces importantes de Corneille. Il accorde, à juste titre, une place de choix à cette comédie si révélatrice, *La Place Royale,* dont le héros, Alidor, est le décevant martyr de la gloire. Il montre dans leur vrai jour les ressorts de l'amour dans le *Cid.* Il souligne la clairvoyance de Camille dans *Horace* et montre au passage, p. 199, que le combat d'Auguste dans *Cinna* « fait surgir un homme nouveau, inconnu de lui-même et des siens ». *Polyeucte* est l'objet d'une analyse étendue et originale, d'où ressort la conviction que cette tragédie religieuse est « accomplie et exaltée dans une forme et un esprit humains », p. 214. Le principe d'explication de M. Nadal prouve sa fécondité en s'appliquant même à une pièce que bien peu de critiques ont songé à défendre, *Pertharite. Suréna* n'est pas oublié, et M. Nadal montre que Corneille y a introduit, sans renoncer au principe de la gloire, un sens vrai et émouvant de l'amour et de la tendresse, que les pièces immédiatement antérieures laissaient déjà pressentir.

On voit combien ce livre est riche en idées de tout ordre. Certaines sont même indiquées trop rapidement, et on leur souhaiterait des justifications plus solides ou des prolongements qui semblent faire défaut; ainsi, sur l'action du héros cornélien que M. Nadal croit instantanée, et même fulgurante (p. 130-136), ou sur son « engagement » dans un réseau d'obligations sociales. Enfin, la place de l'idée de gloire dans l'histoire des idées au temps de Louis XIII ne me paraît pas assez nettement indiquée. Il s'agit là, M. Nadal l'a bien montré, d'une idée-force, et même d'une force dangereuse; comme telle, l'idée de gloire pourrait et devrait entrer en conflit avec d'autres idées régnantes à la même époque : par exemple avec l'humanisme, la morale de l'honnête homme, ou encore avec la morale chrétienne. M. Nadal se limite, dans sa thèse, à quelques remarques prudentes sur les rapports du « cornélianisme » et du christianisme [13]. C'est un sujet qui vaudrait la peine d'être abordé de front [14].

Le travail de M. Nadal fait apparaître comme caduques plusieurs idées mises jadis en circulation par Lanson.

On ne peut plus, en 1948, identifier la générosité cornélienne à la générosité cartésienne, ni oublier que la première est de nature essentiellement amorale.

Si nous considérons maintenant les travaux relatifs seulement à un aspect ou à une époque de l'œuvre de Corneille, nous trouvons des études qu'on

peut classer en deux grandes catégories selon qu'elles posent un problème historique ou un problème technique. Envisageons d'abord les recherches historiques. M. Jean Boorsch a publié un article intitulé *L'invention chez Corneille. Comment Corneille ajoute à ses sources* (15).

M. André Rousseaux, qui a réimprimé en 1941 dans un *Corneille et Racine* (16) l'excellent article qu'il avait donné dans la *Revue de Paris* du 1er juillet 1937 sur *Corneille ou le mensonge héroïque*, est également l'auteur d'un article intitulé *Situation de Corneille de* 1636 *à* 1947 (17). On y trouvera une perspective, brossée à larges traits, mais suggestive, des principales idées de la critique sur ce qui constitue l'essentiel de l'œuvre de Corneille, en particulier sur sa morale. Son article pose des questions graves, comme celle-ci : le sublime cornélien, exaltant une volonté dénuée de contenu moral et aboutissant à une éthique de la force, ne risque-t-il pas de se retourner contre l'enseignement traditionnel qu'on a cru pouvoir en tirer jusqu'ici et de donner des armes, par exemple, à une entreprise telle que le fascisme ?

D'autres travaux ont des objets plus restreints. M. André Chagny propose une reconstitution personnelle et fine de la fameuse aventure de *Marquise et Corneille* (18); il définit avec mesure les célèbres Stances « si peu galantes et si belles, d'une fierté si absurde et d'une brutalité si hautaine, mais d'un si grand tour ». MM. Jacques Monicat et G. Couton ont retrouvé l'acte de mariage de Michel Baron avec Charlotte Le Noir, du 13 septembre 1675, qui présente cette particularité d'être signé à la fois par Corneille et par Racine (19); cette petite découverte nous vaut l'évocation de quelques silhouettes d'auteurs et acteurs du temps. Dans les *Modern Language Notes*, M. Joseph-F. Privitera fixe à 1687 environ la date de la parodie du *Cid* par Mme Deshoulières (20) et M. J.-R. Kleinschmidt indique que la traduction du *Cid* en anglais par Rutter est de 1638 (21). M. Jacques Voisine a étudié dans deux articles la fortune de Corneille en Angleterre depuis le XVIIIe siècle (22); c'est, comme il l'avoue, « l'histoire d'un échec ».

L'étude historique la plus sensationnelle sur un aspect de l'œuvre de Corneille serait celle de Mlle Elizabeth M. Fraser, si l'on pouvait accepter ses conclusions. Mlle Fraser a trouvé à la National Library of Scotland à Edimbourg un manuscrit intitulé *Alidor ou L'Indifferend, commedie pastoralle*. Elle affirme (23) que Corneille en est l'auteur. Sa conviction se fonde sur une intuition personnelle (« I heard unmistakably the same voice ») qui par nature échappe à la discussion, et aussi sur des arguments nombreux, mais qui paraissent des plus fragiles. Mlle Fraser a également trouvé une tragédie, *La Mort de Solon*, qu'elle attribue, sans plus de preuves, à Corneille. L'étude de la technique de Corneille a donné lieu à plusieurs recherches intéressantes depuis dix ans. Deux dissertations de l'Université de Zürich sont à signaler : Mlle Gerda Neukomm a passé rapidement en revue les formes dans l'œuvre de Corneille (24) et M. Kurt Jung s'est attaché au futur absolu, tout en notant les particularités de la césure et de l'expression du temps (25). M. Mario Roques, dans un important article *Sur la rythmique de Corneille, à propos d'une scène de Rodogune*, paru à Bucarest dans les *Mélanges Drouhet* (26) a montré la fréquence de la phrase de quatre vers dans les passages culminants de la tragédie cornélienne. Ce rythme, écrit-il p. 6, « crée une tension intellectuelle

ou sentimentale hors de l'ordre commun de nos réflexions ou de nos propos ». Dans *Rodogune*, 27 % du total des vers se grouperaient en quatrains de ce genre, alors que la moyenne des quatrains n'atteindrait que 16 % dans les six premières comédies de Corneille. Les séries de six quatrains ou davantage « se rencontrent dans des passages de ton particulièrement élevé ou de grande tension dramatique » d'assez nombreuses tragédies.

Les « sentences », ou maximes, de Corneille ont fait l'objet d'un relevé consciencieux et d'une étude détaillée de la part de MM. William Leonard Schwartz et Clarence Byron Olsen (27). Ces deux auteurs, après avoir défini, d'une façon trop générale et qui appellerait bien des précisions, ce qu'ils entendent par sentence, étudient la fréquence et la distribution des sentences dans chacune des pièces de Corneille, leurs rapports avec le monologue et la stichomythie, ainsi que les idées exprimées par Corneille sous forme de sentences. Les résultats de leur minutieux travail sont consignés dans des graphiques d'une lecture aisée, qui permettent de suivre le développement chronologique du goût de Corneille pour les sentences et la répartition de ces formes dans les différents genres. Une liste de 527 sentences classées selon les idées qu'elles expriment, pourrait servir de point de départ à un livre, qui nous manque encore, sur les thèmes de Corneille; malheureusement ces sentences ne sont extraites que des tragédies.

Ce sont également « les méthodes de la quantité » que M. François Rostand, licencié ès-sciences, applique à l'étude de *L'Imitation de soi chez Corneille* (28).

Malgré quelques erreurs historiques, M. Rostand a réussi à mettre en lumière la façon dont Corneille reproduisait, ce qui lui arrive souvent, des vers qu'il avait déjà employés dans des pièces antérieures. Il reste de l'incertitude dans la définition même du phénomène que M. Rostand étudie, car l'imitation n'est pas distinguée de la répétition (p. 11) ni de l'analogie (p. 49). Seuls sont étudiés les couples de vers appartenant à des pièces distinctes, à l'exclusion de ceux, pourtant très nombreux, qu'on peut trouver dans une même pièce. M. Rostand aboutit à des conclusions précises, dont les plus intéressantes sont les suivantes : « Corneille imite de préférence ses premiers grands succès, et aussi son plus grand insuccès ». L'imitation est en général « en rapport étroit avec la mémoire » et elle est la plus grande pour les pièces écrites à deux ans d'intervalle.

Sous le titre *La notion de tragique chez Corneille* (29), M. Louis Herland étudie en réalité les ressorts de l'émotion dans la tragédie cornélienne. Des deux ressorts qu'on distingue traditionnellement depuis Aristote, la terreur et la pitié, M. Herland montre que le premier perd peu à peu de son importance au cours de la première moitié du XVII[e] siècle, puisqu'on passe de la notion d' « horreur » chez Scudéry à celle de « terreur » chez La Mesnardière, et enfin à celle de « crainte », dont la place diminue au profit de la « compassion », qui est pour d'Aubignac « le plus parfait sentiment qui règne au théâtre ». Corneille, voulant que son héros soit libre, ne pouvait lui infliger que des malheurs immérités, qui provoquent la compassion, et non la crainte. Quant à l'admiration, M. Herland indique fort bien que son emploi comme ressort de la tragédie n'est présenté par Corneille, dans le passage si souvent cité de l'avis *Au lecteur* de *Nicomède*, que comme une tentative exceptionnelle, dont

l'auteur n'a nullement conscience qu'elle manifeste une tendance essentielle de son œuvre. *L'Examen* de la même tragédie modifiera d'ailleurs la portée de cette déclaration. Il n'en reste pas moins que la pitié que nous propose en général Corneille est pitié pour les souffrances d'une grande âme, et qu'elle comporte donc un élément d'admiration. M. Herland conclut que le système cornélien renferme tout ce qui peut rester de tragique dans une conception chrétienne fondée sur la liberté.

C'est l'ensemble du problème de la technique dramatique de Corneille qui est abordé par M. Jean Boorsch sous forme de *Remarques* (30). Il appelle de ses vœux une étude complète et objective de la technique de Corneille, sur laquelle il donne en attendant quelques indications précieuses. Il commence par s'élever contre certains préjugés qui ont effectivement faussé nombre d'études sur Corneille : le désir de trouver à tout prix de l'unité dans cette œuvre, le trop de créance accordé aux écrits théoriques du poète: il montre bien à ce sujet que Corneille juge oiseuses et ne traite que pour la forme des questions traditionnelles comme celle de l'utilité du poème dramatique ou de la purgation des passions. Surtout, M. Boorsch nous met en garde, à très juste titre, contre la tendance, commune à presque tous les critiques du classicisme, de chercher avant tout dans les œuvres du XVIIe siècle la vérité psychologique. Il insiste avec force sur l'idée que, chez Corneille tout au moins, le réalisme psychologique est souvent subordonné aux exigences de la technique. Par exemple, la question de savoir si Corneille a su peindre les femmes lui paraît, ainsi posée, dénuée de sens. Il y répond ainsi, p. 107 : « Il est vrai, Corneille a « peint » des femmes; mais il ne les a pas peintes « pour la peinture », il les a peintes cruelles, féroces, orgueilleuses ou tendres, avant tout pour produire une émotion dramatique ». C'est cette émotion dramatique, avec le rythme qu'elle implique, qui est l'objet de son étude. « Il faut, déclare-t-il, p. 108, arriver à considérer la pièce de théâtre comme une machine à créer de l'émotion ». Il montre, en soulignant le caractère affectif du vocabulaire critique de Corneille, que tel était bien le point de vue de cet auteur. Peut-être y a-t-il quelque insuffisance à réduire la technique dramatique à « cet art de faire jouer les réactions affectives des spectateurs »; la technique dramatique me semble également déterminée par des traditions et des nécessités scéniques dont M. Boorsch ne tient pas assez compte. Mais il étudie fort bien ce rythme émotif qui est son propos essentiel. C'est ainsi que dans le *Cid* il remarque que l'Infante, qui apparaît toujours dans des scènes contiguës à celles qu'occupe Chimène, reprend en mineur les motifs d'émotion développés par l'héroïne; le monologue de Don Diègue au premier acte lui paraît « une nécessité de cadence ». M. Boorsch étudie au même point de vue, et toujours avec finesse, *Médée*, *Horace*, *Cinna*, *Rodogune*, *Nicomède* et, plus rapidement, les dernières tragédies de Corneille.

Les principales pièces de Corneille on été l'objet d'assez nombreuses éditions ou études particulières au cours des dix dernières années. Je ne signalerai que les principales d'entre elles. M. R.-L. Wagner vient de donner une édition critique de *Clitandre*, qu'il fonde avec raison sur le texte original de 1632, et qu'il accompagne d'un lexique très complet (31). M. Henri Rambaud a édité *Cinna* en 1944; il

fait preuve dans ce travail d'une grande finesse psychologique et propose des hypothèses qui méritent l'attention. M. Rambaud commente l'absence d'amour véritable entre Cinna et Emilie et suggère que Cinna n'est nullement un républicain qui cherche à renverser un tyran; ce qu'il veut, c'est remplacer Auguste; mais il lui manque les qualités de l'homme d'action. Quant à Auguste, incompris de Livie elle-même, il est présenté comme écœuré de la vilenie qu'il trouve partout, et jusqu'en son propre cœur; ce n'est qu'aux derniers vers de la pièce, et sans avoir pris sa décision à l'avance, qu'il penche pour la clémence.

Polyeucte a été correctement édité par M. Guy Michaud [32]. La même pièce a fourni à M. R. Chauviré la matière d'un article des *French Studies* [33], écrit dans un style familier et ardent, et dont les conclusions donnent à réfléchir. M. Chauviré s'est demandé si les personnages de *Polyeucte* « sont, en eux-mêmes, consistants, plausibles, vrais », et après avoir étudié assez longuement Sévère, Polyeucte, Pauline, Félix et les conversions du dernier acte, il conclut par la négative. Il va jusqu'à écrire, p. 32, que Corneille « ne s'inquiète point, en moraliste, d'une étude poussée, ni même sérieuse de l'homme; il s'inquiète, en technicien, de construire une pièce, et une pièce à succès ». Formule qui révèle combien des facteurs techniques, trop souvent négligés, prennent d'importance aux yeux de la critique contemporaine, mais qui paraîtra sans doute trop systématique. De fait, M. Lebègue, dans un article de la même revue [34], a étudié à nouveau quelques-unes des « inconsistances » dénoncées par M. Chauviré dans *Polyeucte* et a montré qu'elles n'étaient pas sans analogues dans des situations réelles de notre temps : d'émouvants témoignages de héros de la Résistance viennent, de façon imprévue, justifier la psychologie cornélienne. M. Lebègue explique, en outre, par référence aux conceptions classiques, le rapport des « surprises des sens » et de la volonté dans *Polyeucte*. Tout en apportant lui-même des réserves sur la cohérence de certains aspects psychologiques de la pièce, il conclut en se refusant à ne voir en Corneille qu'un « Sardou supérieur ».

En ce qui concerne *Rodogune*, j'ai publié en 1945 une édition critique de cette tragédie [35], accompagnée des passages les plus intéressants de la *Rhodogune* de Gilbert, tragi-comédie imprimée en 1646; M. Jean-Bertrand Barrère a donné de la *Rodogune* de Corneille un commentaire coloré et perspicace [36]; M. René Jasinski a commencé à publier une étude sur la *Psychologie de « Rodogune »* [37].

La vitalité des études cornéliennes depuis une dizaine d'années paraît donc incontestable. Il serait téméraire d'essayer de réduire à quelques formules des travaux si divers par leurs objets et leurs méthodes. Pourtant, à ne considérer que les plus significatifs d'entre eux, on est amené à constater que des problèmes nouveaux et d'une extrême importance commencent à se poser. La figure de Corneille n'apparaît plus aussi simple qu'on pouvait le croire au début de ce siècle. La leçon de son œuvre, sur le sens profond de laquelle on peut encore hésiter, est l'enjeu d'une sorte de lutte d'influences qui déborde le domaine de la littérature proprement dite. Il n'est pas interdit de penser que chrétiens et non chrétiens sont à la veille de se disputer l'interprétation de cette œuvre, comme ils ont fait naguère pour Baudelaire ou Rim-

baud. Sur la manière même dont il convient de concevoir les recherches, le désaccord est profond. Les uns procèdent par analyses psychologiques et s'efforcent de déterminer la place de Corneille dans l'histoire des idées. Les autres, dénonçant la primauté de la psychologie, font appel à l'étude de la technique, voire aux procédés de la statistique. Ces deux ordres de méthodes ont permis d'obtenir des résultats fort appréciables et n'ont certainement ni l'un ni l'autre épuisé leur fécondité. Mais jusqu'où se révéleront-ils capables de pousser l'analyse et dans quelle mesure aboutiront-ils à des conclusions concordantes ? Tels seront sans doute quelques-uns des principaux problèmes que se poseront les études cornéliennes de demain.

Jacques SCHERER.

NOTES

(1) *Plaisir à Corneille*, Paris, Gallimard, s. d. (1936), in-8°, 276 p.

(2) *Pierre Corneille*, Paris, Fayard, 1938, in-16, 496 p.

(3) *Un Roman Cornélien*, dans la *Nouvelle Revue Française* du 1er mars 1938; *Résurrection de Corneille, ibid*, 1er octobre 1938.

(4) Je remercie M. le Conservateur de la Bibliothèque de la Comédie-Française, à qui je suis redevable de ces précisions. M. Lebègue, qui a assisté à l'une des représentations, a noté ceci : « Langue simple, pure, claire. Action lente, mais les scènes de choc font impression. Costumes : ces robes à panier, ces costumes masculins imités du Louis XIV de Carnavalet nous aident à comprendre les sentiments de deux femmes qui, en réalité, sont contemporaines d'Henriette d'Angleterre, et la vérité éternelle de la situation (Ferdinand II et Wallenstein, Louis XIV et le prince de Condé...) ».

(5) Corneille, *Cinna*, mise en scène et commentaires de Ch. Dullin. Paris, Editions du Seuil, 1948, in-16, 175 p. Collection *Mises en scène*.

(6) Paris, Aubier, 1947, in-16.

(7) *La Nef* de février 1947, 4e année, n° 27, pp. 26-34.

(8) Relevons toutefois un détail inexact, p. 29. La stichomythie n'est pas rare chez les prédécesseurs de Corneille, puisqu'on la trouve en abondance, non seulement au XVIe siècle chez Garnier, mais au XVIIe dans *Tyr et Sidon* (1608) de Schelandre, les *Bergeries* de Racan jouées vers 1620, l'*Hypocondriaque* de Rotrou joué vers 1628, etc...

(9) Paris, Tallandier, s. d. (1945), in-12, 358 p.

(10) *Descartes et Corneille*, dans *Descartes, Corneille, Christine de Suède*, traduit par Madeleine Francès et Paul Schrecker, Paris, Vrin, 1942, in-8°, pp. 1-37.

(11) *Corneilles Ethos in der Ara Ludwigs XIV. Eine Studie*, Leipzig, Insel-Verlag, 1940. Traduit par Maurice de Gandillac sous le titre *Grandeur de Corneille et de son temps*, Paris, Alsatia, 1943, in-16, 159 p.

(12) Publiées ensemble en un seul volume, Paris, Gallimard, in-8°, 418 p. L'ouvrage comporte des références abondantes qui, rejetées en note, n'encombrent pas le texte, un répertoire complet de l'emploi des mots étudiés par la thèse complémentaire, une bibliographie de 317 titres et un Index des noms propres.

(13) Pp. 32, 124, 305, 366, 367.

(14) Sur d'autres points, moins importants, la pensée de M. Nadal semble appeler des compléments qu'il ne nous donne pas. Pp. 102-103, il se dit « déçu » par *Clitandre*, dont pourtant la poésie méritait un traitement moins sévère. P. 119, M. Nadal pose à propos de l'*Illusion comique* de nombreuses questions qui restent sans réponse. P. 170, l'insistance de Rodrigue à vouloir mourir est analysée avec subtilité, mais sans qu'on reconnaisse dans ce désir de mourir un thème banal chez presque tous les dramaturges du XVIIe siècle. *Cinna* est traité bien rapidement, de même, *Théodore*. La notion de « raison » est identifiée p. 317, à celle de gloire, alors que le mot « raison » est riche de sens complexes chez Corneille.

P. 66, la mention de Laurent est un anachronisme. P. 187, on ne peut légitimement comparer les œuvres d'amateurs provinciaux comme Mouffle ou d'Ennetières avec les productions d'auteurs dramatiques professionnels. P. 218, seule une scène de *Don Sanche d'Aragon* est tirée de la Comedia espagnole. Pp. 225 et 238, rien n'autorise à croire que Rodogune n'est plus jeune. P. 233, *Oropaste* de Boyer est plus et mieux qu'un exemple de tragédie galante parmi tant d'autres; le problème essentiel de la pièce est celui de l'identité de la personnalité du héros, traité déjà à la manière d'un Pirandello.

(15) Dans *Essays in honor of Albert Feuillerat, Yale Romanic Studies,* vol. XXII, New Haven, Yale University Press, 1943, in-8°, pp. 115-128. Je regrette vivement de n'avoir pu prendre connaissance de cet article.

(16) Fribourg, Librairie de l'Université, 1941, in-16, 109 p.

(17) Dans les *Cahiers de Neuilly,* 1947, 16e Cahier, pp. 1-19.

(18) Dans *Une grande comédienne lyonnaise : Marquise,* Lyon, Albums du Crocodile, 1940, tome II, in-8°, non paginé.

(19) *Autour d'un acte signé de Corneille et de Racine,* dans la *Revue d'Histoire Littéraire de la France,* octobre-décembre 1947, 355-362. M. Couton vient de publier ses thèses sur la vieillesse de Corneille et sur le légendaire cornélien. M. Lebègue en rend compte d'autre part dans la présente *Revue.*

(20) *The date of Mme Deshoulières's parody of* Le Cid, juin 1940, pp. 451-453.

(21) *The date of* Cid *in English,* 1940, pp. 575-578.

(22) *Corneille et Racine en Angleterre au XVIIIe siècle,* dans la *Revue de Littérature comparée,* avril-juin 1948, pp. 161-175, et *Corneille vu par les Anglais de 1800 à nos jours,* dans *French Studies,* juillet 1949, pp. 219-232.

(23) Alidor, *an unknown early work by Pierre Corneille,* dans la *Modern Language Review,* vol. 41, n° 2, avril 1946, pp. 144-154.

(24) *Formwerdung und Formzerfall bei Pierre Corneille,* Zürich, Leemann, 1941, in-8°, II, 203 p.

(25) *Die absolute Zukunft im Werke von Pierre Corneille,* Zürich, Bollmann, 1944, in-8°, 104 p.

(26) Editions « Bucovina », 1940, in-8°, 14 p.

(27) *The Sententiae in the dramas of Corneille.* Stanford University (California), Stanford University Press, s. d. (1939), in-8°, VII-122 p.

(28) Paris, Boivin, s. d. (1946), in-8°, 115 p.

(29) Dans les *Mélanges de la Société Toulousaine d'Etudes Classiques,* Toulouse, Privat, 1946, in-8°, pp. 265-284.

(30) *Remarques sur la technique dramatique de Corneille,* dans *Studies by members of the French Department of Yale University, Yale Romanic Studies,* vol. XVIII, New Haven, Yale University Press, 1941, in-8°, pp. 101-162.

(31) Lille et Genève, Giard et Droz, 1949, in-12, XV-150 p. Collection des « Textes littéraires français ».

(32) Paris, Hachette, 1946, in-16, 124 p. Collection des « Classiques France ».

(33) *Doutes à l'égard de « Polyeucte »,* dans *French Studies,* janvier 1948, pp. 1-34.

(34) *Remarques sur « Polyeucte »,* dans *French Studies,* juillet 1949, pp. 212-218.

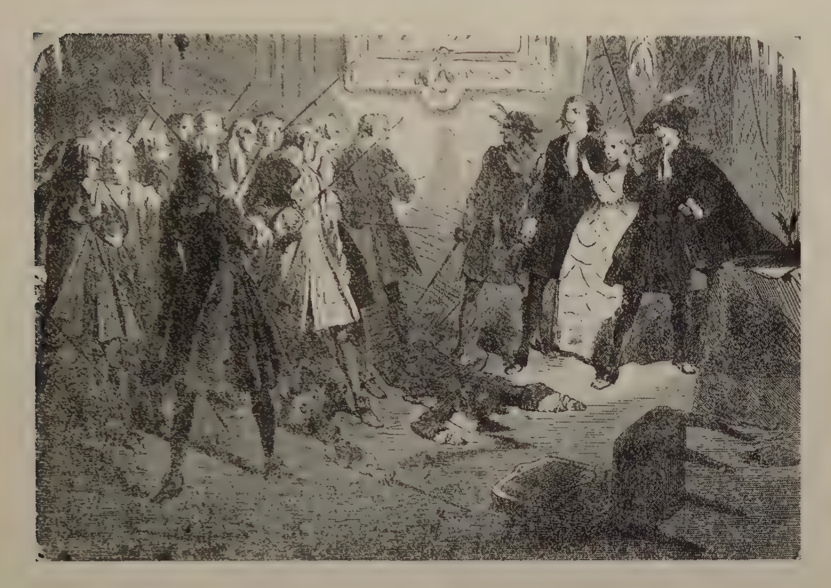
(35) Paris, Droz, in-12, XXXIV-133 p. Collection des « Textes littéraires français ».

(36) Dans ses *Explications françaises de licence,* Paris, Delalain, 1946, in-16, tome II, pp. 125-172.

(37) Dans la *Revue d'Histoire Littéraire de la France,* juillet-septembre 1949, pp. 209-219. La fin de cette étude n'avait pas encore paru au moment de l'impression du présent article.



NOTES ET ANECDOTES
EN MARGE DE L'ACTUALITÉ THÉATRALE



LE BOSSU

DRAME EN CINQ ACTES

ET DOUZE TABLEAUX

PAR

MM. ANICET BOURGEOIS ET PAUL FÉVAL

REPRÉSENTÉ POUR LA PREMIÈRE FOIS, A PARIS, SUR LE THÉATRE DE LA PORTE SAINT-MARTIN, LE 8 SEPTEMBRE 1862

DISTRIBUTION DE LA PIÈCE

LAGARDÈRE	MM. Mélingue.	BRÉANT	A. Louis.
GONZAGUE	Brindeau.	LACROIX	Beuzeville.
CHAVERNY	Demarsy.	1er Bourgeois	Uchebard.
LE RÉGENT	Antonin.	2e Bourgeois	Leroy.
NEVERS	Hodin.	Un architecte	Lansoy.
NAVAILLE	P. Alhaiza.	BLANCHE DE CAYLUS	Mmes Raucourt.
COCARDASSE	Vannoy.	BLANCHE DE NEVERS	Defodon.
PASSEPOIL	Laurent.	FLOR	Nantier.
D'ARGENSON	Chéry.	PEPITA	Mariquita.
BONNIVET	Montal.	Un page	E. David.
TONIO	Caliste.	ANGÉLIQUE	Louise.
PEYROLLES	Delaistre.	MADELEINE	Munié.
CARRIGUE	Fleury.	MARTINE	Maigny.
STAUPITZ	A. Durand.	1re bourgeoise	Morin.
NATHANIEL	Bousquet.	2e Bourgeoise	Martin.

Repris par la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault au Théâtre Marigny

Me Maurice Garçon qui est aussi un grand amateur de théâtre, ne se cache point de dire sa prédilection pour le Mélo; il est, avec M. Allard, l'un de ceux qui en connaissent le mieux l'histoire. Sa profession n'y est sans doute pas étrangère et peut-être y voit-il avec Charles Nodier, un des plus efficaces remèdes contre la criminalité et un des meilleurs champions de la moralité publique. Nodier, dans son introduction au *Théâtre Choisi de G. de Pixérécourt* (Nancy, 1841, chez l'auteur, 4 vol. in-8°) ne craint pas d'affirmer que le mélodrame, au début du

siècle dernier, « *a étouffé autant de mauvaises actions dans leur germe, que l'éloquence des Bourdaloue et des Bridaine : elle a fait tomber cent fois le couteau de l'assassin* » (1). Et déjà, en 1774, à l'aube du *mélo,* un critique ne soutenait-il pas que « quatre poètes dramatiques bien sombres, feront plus d'effet que les quarante-huit commissaires de Paris et que tous les officiers de police ». Et, toujours avec Charles Nodier, Me Maurice Garçon, répondrait sans doute volontiers à ceux qui moquent la langue maniérée, hyperbolique et grandiloquente du Mélo : « *Le style du mélodrame n'est pas aussi répréhensible que le prétendent aujourd'hui des gens qui n'ont jamais eu de style d'aucune espèce. Il a ses excuses et peut-être ses avantages. Il enveloppe quelquefois la vérité d'ornements superflus, mais il ne la falsifie point; il la cèle à demi, mais il la contient; sa forme sentencieuse et quelque peu solennelle a quelque chose d'imposant... ses tours ambitieux et mystiques semblent commander le respect; ses figures et ses images frappent l'imagination et se saisissent de la mémoire...* »

Il y aurait bien des choses à dire sur le « style » du *Mélo.* Et dans le moment où l'on redécouvre le théâtre élisabéthain si plein de ce qu'on a nommé l'*euphuisme,* frère anglais du *gongorisme,* quand André Gide prépare une adaptation de *La tragédie de M. Arden de Feversham* (2) que certains attribuent en tout ou en partie à Thomas Kyd ou à Shakespeare, comment ne pas s'étonner des sourires méprisants qu'éveillent, chez certains, l'emphase et la psychologie sommaire du mélo, ce fils bâtard des tragédies bourgeoises du XVIe s. anglais et aussi de notre « théâtre baroque » de la Renaissance. Combien superficiels et marqués du sceau d'un manque de culture profonde peuvent, pour l'historien comme pour l'homme de plateau, apparaître ces ricanements et ces dédains.

Sans doute certains apologistes du *Mélo* sont-ils allés un peu loin. Peut-être peut-on suivre un critique oublié, Henry Fouquier, quand, dans un article de la *Revue d'Art Dramatique,* publié en 1886, il comparait un vieux mélodrame de Barbara, *L'Assassinat du Pont-Rouge,* à *Macbeth ?* Non, sans doute. Et pourtant, il y a là une part de vérité. Jugez-en.

« *Si nous considérons sans superstition certains chefs-d'œuvre devenus classiques, nous verrons que leurs qualités premières sont les mêmes que celles des bons mélodrames. Laissons de côté* Hamlet, *où il y a, paraît-il, une philosophie considérable, bien qu'obscure, puisque les commentateurs en discutent encore aujourd'hui. Prenons* Macbeth. *Par les moyens comme par le fonds, c'est un mélodrame. Macbeth est un ambitieux que l'ambition pousse au crime, qui est ensuite en proie à l'hallucination. Je voudrais bien savoir en quoi la conception de l'*Assassinat du Pont-Rouge, *un vieux mélodrame de Barbara, est inférieure à celle de* Macbeth ? *Un homme faible, poussé par sa femme, assassine un ami pour en hériter, son hôte, comme Duncan, est celui de Macbeth. Il devient riche comme Macbeth devient roi. Mais le remords le poursuit. Il* rêve *son crime, ce qui donne au théâtre une des scènes les plus ingénieusement*

(1) Ce terme « couteau » prend ici tout son sens, puisque dans la langue théâtrale, il désignait l'emploi du traître.

(2) Voyez l'excellente traduction de Pierre Messiaen, dans le *Théâtre Anglais* (Moyen Age et XVIe siècle), récemment publié par Desclée de Brouwer (un vol. in-12, 1324 p.).

dramatiques que je connaisse. Bien plus, l'assassin a un enfant, et cet enfant ressemble à sa victime, ce qui est un moyen dramatique supérieur aux apparitions légendaires, auxquelles nous ne croyons plus, et un fait d'observation scientifique. Si bien que l'assassin, ne pouvant supporter la vue de son enfant, se livre. Conclusion bien supérieure à celle de Macbeth, *qui n'est vaincu que lorsque la forêt de Dunsinane marche contre lui, par une sorte de calembour en action tout à fait misérable. La physiologie du remords, en un mot, me paraît, dans le mélodrame de Barbara, au moins égale à celle de* Macbeth *et, en tout cas, concordante à l'état de nos esprits et de nos croyances. La personnification du remords n'est-elle pas la même dans le rêve ou dans l'hallucination? Notez que je ne veux pas égaler ce pauvre Barbara, mort de misère ou à peu près, à Shakespeare. Celui-ci a la fécondité du génie, l'invention multiple et diverse, des traits uniques et le style, encore que, ne sachant pas l'anglais, nous soyons plus choqués de certains défauts de style et de goût que charmés de ses qualités de poète. Je veux seulement dire que le mélodrame, en tant que peinture d'une passion violente amenant des situations terribles et émouvantes et une péripétie frappante, peut se réclamer des chefs-d'œuvre les plus vantés.* »

Ecoutez maintenant Théophile Gautier :

« *...Chers mélodrames, niais, plats, stupides, écrits en style uscoque ou malgache, vous aviez une qualité qui nous manque à tous tant que nous sommes : vous étiez sérieux, vous aviez foi en vous-mêmes : vous étiez sincèrement convaincus... O croyance inaltérable, ô puissance des premiers âges, ô poètes inspirés, Eschyles du Théâtre de la Gaîté, Euripides de l'Ambigu-Comique, qui étiez avec votre public en si parfaite communion, vastes cerveaux traversés par l'idée populaire! Vous, si naïfs, si candides, que vous étiez la dupe de vos propres princesses et de vos propres tyrans, et qui pleuriez aux malheurs de votre invention comme un simple chérubin du paradis à quatre sous! Ces temps sont loin : l'ironie nous perd; nous ne croyons plus à rien, pas même aux mélodrames que nous faisons. Une peur semble dominer tous les esprits, la peur d'être soupçonnés d'attacher de l'importance à quoi que ce soit... Un auteur n'achève pas une phrase sans vous faire savoir qu'il ne croit pas un mot de ce qu'il dit et qu'il est infiniment trop spirituel pour s'attendrir sur de pareilles paroles.* »

Gabriel Boissy, ayant assisté à une représentation du *Bossu*, sur une scène suburbaine, devant un public enthousiaste, écrivait, en 1925 :

« *...Pourquoi la foule se pressait-elle si nombreuse, si impatiente? Pourquoi toutes ces têtes attentives étaient-elles comme en extase?... C'est qu'elles discernaient ou pressentaient dans le héros du drame, dans ce rococo de Lagardère l'image abâtardie de nos paladins, de nos chevaliers toujours* « croisés » *pour le droit et l'infortune. Ce théâtre de chevalerie, ce théâtre où il y avait des âmes nobles, enthousiastes, ce théâtre dont les auteurs de talent se gardent avec une inexplicable terreur, il faut bien que la foule se jette sur lui dès qu'elle en reconnaît une image si frelatée soit-elle, puisqu'elle en a besoin. Si nos dramaturges s'imaginent que leurs* « tranches de vie » *de naguère, leurs introspections ou leurs subtilités d'aujourd'hui, ont quelque*

chance d'empoigner les foules, ils n'ont qu'à les observer quand on donne Le Bossu...

« *Lagardère leur apparaît comme un Bayard, comme un Roland et vraiment, à mes propres yeux, lorsqu'au dernier tableau je le vis dans son immaculé vêtement de noces blanc et or, il avait je ne sais quel air séraphique, l'air d'un Saint Michel de boudoir. Comment s'étonner qu'il enchante encore les masses puisqu'il leur apporte de si célestes visions ?* »

Oui mais, disent certains comédiens — et non des moindres — il est impossible à des acteurs de ce temps de jouer le mélodrame dans le style qui convient. La tradition, le secret en est perdu.

On peut toutefois retrouver des traces de cette tradition dans les dernières compagnies foraines qui subsistent encore, tels que le Théâtre Bouquet et le Théâtre Borgniet qui parcourent nos provinces et font parfois des séjours de plusieurs semaines dans les sous-préfectures avec des salles combles tous les soirs (3).

Ceux d'entre nous qui l'ont connu parlent avec admiration et respect de Camille Beuve qui fut un des derniers tenants de la tradition de Frédérick Lemaître et de Mélingue. Pendant trente années ce « grand premier rôle » régna sur le public populaire, à l'Ambigu, à la Porte Saint-Martin, à Belleville, à Grenelle, à Montparnasse et rue de la Gaîté. Ce vieux lion est mort à soixante-quinze ans à l'hospice de Bicêtre, laissant chez les fidèles spectateurs des « Théâtres de Quartier », devenus cinémas, des souvenirs qui ne sont pas encore éteints. Antoine, Baty, Dullin, Jouvet l'admiraient et l'aimaient.

QUELQUES DATES : 1857, le roman de Paul Féval est publié dans le journal *Le Siècle*. — 8 septembre 1862, première représentation du drame d'Anicet Bourgeois et Paul Féval, à la Porte Saint-Martin (avec Mélingue, dans Lagardère). — 7 novembre de la même année, Théâtre du Gymnase de Marseille (avec Hadingue, père de J. Hading). — REPRISES : 13 mai 1882, Porte Saint-Martin. — 24 novembre de la même année, Châtelet. — 8 mai 1884, Ambigu. — 27 janvier 1901, Folies Dramatiques. — Février 1901, Comédie Populaire. — 5 janvier 1903 (avec Krauss), 31 mars 1905, 10 septembre 1907, 26 août 1909, Porte Saint-Martin. — 29 avril 1913, Théâtre Sarah-Bernhardt (avec Joubé). — 8 mars 1921, Théâtre des Gobelins (Robert Sérac). — 1924, Porte Saint-Martin (Pierre Magnier). — 13 octobre 1928, Théâtre de Grenelle (Camille Beuve). — 1934, Odéon (José Squinquel).

SÉBASTIEN.

(3) Cf. sur le Théâtre Bouquet et le mélodrame, l'article d'Henri Brochet dans les Cahiers d'Art Dramatique (déc. 1949).

Voici les caractéristiques du Théâtre Borgniet que dirigeait M. Borgniet Père avant 1914, si aimablement communiquées par M. Borgniet Fils :

Dimensions : 40 m. × 10. Scène 100 m². *Salle :* 700 places, stalles, premières, secondes. *Matériel :* 13 voitures, caravanes, fourgons, chariots, 17 wagons. *Éclairage :* Deux groupes électrogènes 10 HP × 2. *Personnel :* 25 à 30 personnes. *Séjour minimum :* trois semaines.



M. Lorentz nous adresse la photo ci-contre d'un tableau de Théobald Michau, peintre flamand du XVII[e] siècle, dont il vient de faire l'acquisition. C'est là un précieux document sur les origines de la comédie classique, qui vient heureusement illustrer ce que nous avons dit dans nos émissions sur la collaboration des vendeurs de drogues et des farceurs français et italiens, au moment de la fondation de « l'Illustre Théâtre ».

Notes et Informations

Soutenance de thèse

Le 14 janvier, M. Roy-C. Knight, maître de conférences à l'Université de Birmingham, a présenté à la Sorbonne sa thèse sur *Racine et la Grèce*. Après une brillante soutenance, le jury l'a nommé docteur avec mention très-honorable.

Cours et Conférences

M. Lebègue fait, à la Sorbonne, le lundi à 5 heures, un cours radio-diffusé sur *La comédie en France avant Corneille;* à la même heure, M. Jasinski fait, le mardi, un cours radio-diffusé sur le *Misanthrope*.

M. Lebègue a parlé de Rotrou et du *Théâtre élizabéthain* et du *Théâtre baroque français* aux Universités d'Amsterdam, de Nimègue, de Londres, d'Oxford et de Glasgow.

Il nous est très agréable de signaler l'hommage rendu à Jacques Copeau, le 8 décembre 1949, à la *British Academy* de Londres, sous les auspices de la *British Drama League,* avec le concours de Geoffroy Whitworth, Ashley Dukes, Lorsignol, Michel Saint-Denis, Alec Guinness, Duncan Grant, John Gielgud, Miss Peggy Ashcroft, Angus Menzies.

Nous publierons dans notre prochain numéro un compte rendu des « Lundis Dramatiques » organisés par M. Georges Lerminier, l'abondance des matières nous interdisant de le faire aujourd'hui. Il en est de même de la très importante semaine d'études organisée par le Centre d'Etudes Philosophiques et Techniques du Théâtre, sur l'Expression Collective au Théâtre, qui eut lieu à la Sorbonne du 27 au 31 mars.

Expositions

Pavillon de Marsan, en octobre et novembre derniers, l'Exposition Egypte-France a réuni de nombreux documents intéressant l'histoire du théâtre : bas-reliefs, statuettes, étoffes représentant des danseurs et danseuses égyptiens, manuscrits de tragédies ou livrets d'opéra inspirés par l'histoire égyptienne, acteurs dans les principaux rôles de ces œuvres, etc... Pour information complémentaire, écrire au secrétariat de la Revue, 98, boulevard Kellermann, Paris.

La place nous a fait défaut pour signaler plus tôt l'exposition Sarah-Bernhardt, qui s'est tenue en mars-avril 49 au Palais de la Radio et du Disque, à l'occasion du Jubilé de l'Industrie Phonographique Française.

Huit vitrines contenaient divers souvenirs : portraits, lettres, programmes, livres, bijoux de théâtre, pièces de costumes et objets divers. L'intérêt principal de cette exposition fut *la discographie de Sarah Bernhardt :* des cylindres Edison (1880) aux disques Pathé (1900), Æolian Vocalion (1916) et Odéon (1919). Le catalogue fut édité par le Service de Propagande des Industries musicales et électriques Pathé-Marconi.

Anniversaire.

A l'occasion du tricentenaire de la mort de Descartes (11 février), rappelons la comédie que l'auteur du *Discours de la méthode* composa à la demande de Christine de Suède et le ballet (publié dans la *Revue de Genève*, août 1920), ballet dans lequel dansa la Reine.

M. Gustave Cohen nous signale une comédie de J.-N. Bouilly, *René Descartes, portrait historique en 2 actes et en prose* (Paris, an V. B.N. Y. th 15.304, in-18). Cette comédie, qui n'a d'ailleurs d'*historique* que le titre, met en scène Voëtius, personnage muet, persécutant Descartes. (Cf. *France-Hollande*, oct. 1920, p. 105-108 et Gustave Cohen, *Ecrivains Français en Hollande...*, Paris, Champion, 1920, p. 682, n° 2.)

ASSOCIATIONS

Les Amis d'André Antoine

Un certain nombre d'amis et d'admirateurs d'André Antoine viennent de se grouper en une association qui a pris le titre d'*Association des Amis d'André Antoine*. Objet : « grouper les personnalités intéressées à perpétuer le souvenir et l'action d'André Antoine, réunir ou conserver toute documentation propre à faciliter l'étude des œuvres, des auteurs, des interprètes, des mises en scène, qui constituent le patrimoine ou l'expression du théâtre contemporain; encourager par la fondation d'un ou plusieurs prix, ou par toutes autres manifestations, les écrivains, animateurs et artistes de la scène sous toutes ses formes et tous ses aspects (théâtre dramatique, théâtre lyrique, ballet, music-hall, etc...), stimuler l'esprit d'initiative, de recherche et de qualité, dans l'ordre de la création, de la réalisation et de l'interprétation scéniques ».

Nous saluons avec la plus vive sympathie cette initiative et nous sommes heureux d'unir nos efforts à ceux de cette nouvelle association-sœur.

L'Association des Régisseurs de Théâtre

Nous rappelons que cette Association fondée en 1911 et reconnue d'utilité publique en 1924 a rassemblé et continue de rassembler les mises en scène détaillées des pièces jouées sur les théâtres de Paris et des provinces, contenant affiche, horaire, éclairages, liste des costumes et des accessoires, photographies des décors, plantation, distribution de la création et des reprises, avec le nom des doublures, enfin la mise en scène proprement dite avec toutes indications en regard du texte. Chacun peut avoir communication d'une mise en scène et l'utiliser, selon un pourcentage. « On connait mal les services considérables que notre Bibliothèque peut rendre à l'historien » nous disait dernièrement son actif conservateur, M. Marc Roland. Et c'est pourquoi nous attirons sur elle l'attention de nos sociétaires. (Adresse : 18, rue Laffitte, Paris-IXe, Tél. : PRO 37-40.)

Les Amis des Marionnettes de Langue Française

Cette association poursuit ses démonstrations, Galerie de la Boétie (83, rue La Boétie). Le 25 février Maurice Douron a présenté ses marionnettes de tradition picarde (*Chés cabotans d'Amiens*). Pour tous renseignements, s'adresser à M. Francis Raphard, 14, rue Eugène-Carrière, Paris-XVIIe.

Prix littéraires

Nous avons appris avec plaisir que le *Glück* de J.-G. Prod'homme, vice-président de notre Société, dont Max Fuchs avait rendu compte dans le n° I 1948-1949 de notre Revue (p. 195), vient d'être couronné par l'Académie Française (Prix Charles-Blanc).

Dons

Mme Claire Magnus a fait don à notre Société d'une suite de lettres d'Adeline Dudlay et de celles qui lui furent adressées par Ugalde, E. Fabre, E. Bourdet... et de deux Cahiers contenant des notes diverses de Héloïse Sandeur de Douai, amie de Marceline Desbordes-Valmore et de George Sand.

Vie de la Société

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

L'Assemblée Générale s'est tenue le 13 novembre au Théâtre de l'Athénée sous la présidence de M. J.-G. Prod'homme, M. Louis Jouvet ayant été empêché au dernier moment. Après avoir approuvé les rapports moral et financier elle a procédé au renouvellement statutaire du Comité. Tous les membres sortant ont été réélus. Membres nouveaux : MM. L. Allard, Pierre Bertin, Raymond Cogniat, G. Jamati, G. Mongrédien, Léon Moussinac.

Depuis lors, nous avons enregistré avec regret la démission de M. André Meyer.

LA REVUE

Contrairement à ce que nous avions annoncé le Comité a estimé plus conforme aux intérêts de la Société de ne publier que quatre numéros par an, au lieu de six annoncés, le nombre total des pages restant identique à celui qui était prévu.

Nous prions les membres de la Société qui n'ont pas encore versé leur cotisation pour 1950 de vouloir bien le faire sans tarder.

Il ne sera pas envoyé de lettre de rappel.

RADIO

Nous avons dans le N° IV publié le titre des 12 premières émissions, concernant Molière. Voici ceux qui terminent cette série :

JANVIER (8, 15, 22, 29) : *Les Précieuses Ridicules* (18 novembre 1659). — Premiers succès, premiers ennemis. — Des *Fâcheux* au *Mariage Forcé.* Les Comédies-Ballets. — Une grande victoire : *l'Ecole des Femmes.*

FÉVRIER (5, 12, 19, 26) : *Les Plaisirs de l'Ile Enchantée.* — L'Interdiction du *Tartuffe.* — Divertissement pendant la crise; de l'*Amour Médecin* au *Sicilien.* — *Dom Juan.*

MARS (5, 12, 19, 26) : *L'Atrabilaire Amoureux.* — *Amphitryon.* — Molière ou le Tragique malgré lui (*Georges Dandin* et *l'Avare*). — Vers la sérénité comique. Chambord, septembre 1669.

AVRIL (2, 16, 23, 30) : *Elomire Hypocondre.* — D'Auteuil à Chambord : *Le Bourgeois Gentilhomme* ou le *Divertissement Turc.* — Des *Fourberies de Scapin* aux *Femmes Savantes.* — Les Suprêmes déceptions.

MAI (5) : « ...Le soir de la quatrième représentation du *Malade Imaginaire* ».

Ont bien voulu nous prêter leur précieux concours :

JEAN-LOUIS BARRAULT, PIERRE BERTIN, DOMINIQUE BLANCHAR, ANDRÉ BRUNOT, JACQUELINE CARTIER, GISÈLE CASADESUS, LÉON CHANCEREL, MARIE-HÉLÈNE DASTÉ, BERNARD DHÉRAN, YVETTE ETIÉVANT, MARTHE HERLIN, Mme HORN-MONVAL, LOUIS JOUVET, PIERRE MÉLÈSE, MONIQUE MÉLINAND, ROSE-MARIE MOUDOUÈS, RÉGIS OUTIN, MADELEINE RENAUD, JEAN DESAILLY, SIMONE VALÈRE, JANINE WANSART.

(Réalisation de RENÉ GUIGNARD)



NOS ÉMISSIONS DU DIMANCHE SOIR

« PRESTIGES DU THÉATRE »

(Mai, Juin, Juillet)

LE MÉLODRAME
ou
LE TRIOMPHE DE LA VERTU

L'amateur .... Me MAURICE GARÇON, de l'Académie Française
Le comédien .... HENRY ROLLAN, de la Comédie Française
La jeune comédienne .... YVETTE ETIÉVANT
Sébastien, le secrétaire .... LÉON CHANCEREL

ENTRETIENS

A la Sorbonne, amphithéâtre Michelet, le dernier entretien de notre Société a rencontré un vif succès. Complément des émissions « Prestiges du Théâtre », le débat public portait sur « *La valeur historique de la Vie de M. de Molière, de J. Léonor Gallois, sieur de Grimarest* ». M. Pierre Mélèse portait l'accusation et M. Georges Mongrédien soutenait la défense; M. Léon Chancerel dirigeait les débats, M. J.-G. Prod'homme présidant le « tribunal ». Il fut reconnu que si le livre de Grimarest contient un certain nombre d'erreurs (M. Mongrédien en a relevé plus de trente), il contient des affirmations sérieuses recueillies auprès de l'acteur Baron et aussi, comme en a témoigné le magistrat Gueullette, auprès de Madeleine-Esprit Poquelin (la future Madame de Montalant) fille de Molière. La plus récente réédition du livre de Grimarest due à M. Léon Chancerel (*Biblioth. de l'Amateur de Théâtre,* Renaissance du Livre, in-8°, ill., Paris, 1930) étant épuisée, il faut espérer que M. Mongrédien pourra bientôt publier l'édition critique établie par ses soins.

L'Entretien du 4 mars a porté sur le *Paradoxe sur le Comédien,* de Diderot (*Pour ou contre le Paradoxe ?*) à propos du livre récent de Marc Blanquet. Le débat qui a donné lieu à d'intéressantes interventions fut introduit par M. Jean Nepveu-Degas. Nous en rendrons compte dans le prochain numéro.

NOS CORRESPONDANTS

A la liste publiée dans le numéro IV, p. 316, veuillez ajouter Miss Phyllis HARTNOLL, correspondante de notre Société pour la Grande-Bretagne.

En Suisse, Mme MERCIER-CAMPICHE de Lausanne est assistée par M. Jacques GUYET, 26, rue de la Térrassière, Genève.



Membres de la Société

(suite)

Voir N° IV 1949, p. 318

Les lettres (A., F., B.) *qui suivent chaque nom indiquent la qualité de* Membre Adhérent, Fondateur ou Bienfaiteur

FRANCE

AISNE

Perret Jean (Saint-Quentin) A.

COTES-DU-NORD

Dr Lejeune (Quintin) A.

DEUX-SÈVRES

Bibliothèque Municipale (Niort) A.

DOUBS

Cart André (Besançon) A.
Bibliothèque de l'Université A.

EURE

Biberon Jean (Evreux) A.

EURE-ET-LOIR

M. le Conservateur du Musée (Dreux) A.

GIRONDE

Guisard Robert (Bordeaux) A.

HAUTE-GARONNE

Primo Max (Toulouse) A.

HAUT-RHIN

Centre Dramatique de l'Est (Colmar) A.

HÉRAULT

Bibliothèque Centrale de Prêt (Montpellier) A.

MAINE-ET-LOIRE

Rabault René (Angers) F.

MARNE

Bibliothèque Municipale (Châlons-sur-Marne) A.
Laubreaux Raymond (Châlons-sur-Marne) A.

MONACO

M. le Proviseur du Lycée (Monaco) A.

NORD

Axelrad José (Hellemmes-Lille) A.
Cacheux Albert (Avesnes-sur-Helpe) A.
Cayez (Lille) A.

PARIS

Ambrière Francis A.
Association de la Critique Dramatique et Musicale A.
Astruc Denise A.
Bibliothèque Historique de la ville de Paris A.
Billaudot A.
Boussageon R. A.
Brésinhan F. A.
Brulé Lucien A.
Direction Générale des Relations Culturelles A.
Dussaux Maxime A.
Frankel Aaron A.
Mme Gaiffe A.
Giteau Anne-Marie A.
Latour A.
Maurice René A.
Mercier Simone A.
Meunier Georgette A.
Mornet Daniel A.
Paillocher Lionel F.
Reynaud A.

RHONE

Florenne (Lyon)

SEINE

Degrave (Levallois-Perret) A.
Mlle Desquesne (Nanterre) A.

Doris Edmond (Neuilly-sur-S.) A.
Mlle Grossaint (Gentilly) A.
Michel Simone (Vanves) A.
Mme Poirier (Bourg-la-Reine) A.
Ruaud Georges (Sceaux) A.

SEINE-INFÉRIEURE

Bibliothèque Municipale (Le Havre) A.
Gire Charles (Le Havre) F.

SOMME

Bibliothèque Municipale (Amiens) A.

TARN-ET-GARONNE

Pueyo André (Larrazet) F.

VAR

Monpeut Jacques (Le Lavandou) F.

YONNE

Brochet Henri (Auxerre) A.

ALGÉRIE

Ciné-Club Normalien (Bouzaréa) A.
Grandjean Paul (Alger) A.
Suire Roger (Alger) A.

CAMEROUN

Laudé Jean-Henri (Ngaounere) A.

ÉTRANGER

ANGLETERRE

Lawrenson T.-E. (Manchester) A.
Mlle Millicent Pool (Swansea) A.
University Library (Birmingham) A.
University Library (Sheffield) A.

ARGENTINE

La Guardia (Alfredo de) (Buenos-Aires) A.

AUTRICHE

Institut für Theater (Vienne) A.

BELGIQUE

Bekaert (Louvain) A.
Bibliothèque de l'Université Libre (Bruxelles) A.
Bibliothèque de l'Université (Louvain) A.
Cox Librairie (Bruxelles) A.
Deflandre Maurice (Jette-lès-Bruxelles) A.
Dechèvres Georges (Mons) A.
Gothier Fernand, Libraire (Liège) A.
Michaux (Abbé) (Dinant) A.
Vannueten Robert (Bruxelles) A.

BRÉSIL

Alvim Renato (Rio-de-Janeiro) A.
Bandeira Duards (Rio-de-Janeiro) A.
Braz Ribeiro Joaquim (Rio-de-Janeiro) A.
Brant Carlos (Rio-de-Janeiro) A.
Camargo Joracy (Rio-de-Janeiro) A.
De Abreu Bricio (Rio-de-Janeiro) A.
De Abreu Modesto (Rio-de-Janeiro) A.
De Abreu Nelson (Rio-de-Janeiro) A.
De Barros Olavo (Rio-de-Janeiro) A.
De Lourdes Alvès Maria (Rio-de-Janeiro) A.
De Melo Flores Alberto (Rio-de-Janeiro) B.
Doria Gustavo (Rio-de-Janeiro) A.
Enéas Martins (Rio-de-Janeiro) A.
Fornari Claudio (Rio-de-Janeiro) F.
Guimaraès Luiz (Rio-de-Janeiro) A.
Iglezias Luiz (Sao-Paulo) A.
Isquirilo Junior (Rio-de-Janeiro) F.
Jarbas Andréa (R.-de-Janeiro) A.
Magalhaes Raymundo (Rio-de-Janeiro) A.
Magalhaes Paulo (Sao-Paulo) A.
Martins Ari (Rio-Gand-Do-Sul) A.
Nunes Waldyr (Niteroi) A.

Rodriguez Cruz Osmar (Sao-Paulo) A.
Sampaio Silveira (Rio-de-Janeiro) A.
Santos Miguel (Rio-de-Janeiro) A.
Sociédade Brasileiro de Autores Teatraes (Rio-de-Janeiro) A.
Thiers Martins Moreira (Rio-de-Janeiro) A.
Thomaz Santa Rosa (Rio-de-Janeiro) A.
Tojeiro Gastao (Rio-de-Janeirò) A.

CANADA

Redpash Library (Montréal) A.
M. le Professeur Nardin (Montréal) A.

CHILI

Dittborn Eugenio (Santiago-du-Chili) A.

ÉGYPTE

Alam Edmond (Meliopolis) A.
Farès (Le Caire) A.
Guyon Bernard (Le Caire) A.

ESPAGNE

Ecole Française (Sevilla) A.
Gassier Pierre (Barcelone) A.
Institut Français (Madrid) A.

HOLLANDE

Cercle Français (Nimègue) A.
Institut Français (Amsterdam) A.

HONGRIE

Institut Français (Budapest) A.
Théâtre National (Budapest) A.

INDES

Bibliothèque Française de Karachi (Karachi) A.

ITALIE

Ambassade de France (Rome) A.
Caro Capriolo (Napoli) A.
Centre Culturel Français (Rome) A.
M. le Conseiller Culturel (Rome) A.
Morando Sergio (Asti) A.
Instituto Universitario (Venezia) A.

PALESTINE

Séminaire de Civilisation Française (Jérusalem) A.

ROUMANIE

Légation de France (Bucarest) A.

SUISSE

Furter Pierre (Neuchatel) A.
Guyet Jacques (Genève) F.
Lynham Deryel (Lausanne) A.
Privat Robert (Genève) A.
Stadt (Berne) A.

TCHÉCOSLOVAQUIE

Mme M. Vokonn-David (Prague) A.

U.S.A.

Alliance Française (Chicago) A.
Alliance Française (San-Francisco) A.
Brander Matthews (New-York) A.
Centre Culturel (Calcutta) A.
Dr. Edwin C. Byam (Newark) A.
French Library (Boston) A.
French Research Foundation (Los-Angelès) A.
Kenyon Collège Library (Cambier) A.
Lenalois Mandell (Miss) (Norton) A.
Zorkey Léo-O. (Baltimore) A.
Graves Library (Michigan) A.
Libr. Women's college (Greensborg) A.
General Library (Ann-Arbor) A.
Miller John-Alexander (Cambridge) A.
Maison Française (Oakland) A.
Maison Française (Wellesley) A.
Ministère de France (Managua) A.
Northwestern University library (Evanston) A.
Ohio State University (Ohio) A.
Serials Acquisition University (Iowa city) A.
Serials departments University (Columbia) A.
Sweet Briar College (Virginia) A.
University of Missouri (Columbia) A.

YOUGOSLAVIE

Jugoslovenska Knjiga (Béograd) A.

(A suivre.)

IN MEMORIAM



Charles Dullin dans *Les Frères Karamazov,* Théâtre des Arts, 1911.

CHARLES DULLIN
(1885-1950)

Notre président, Louis Jouvet, a dit lors de l'hommage qui fut rendu au fondateur de l'Atelier, dans son théâtre même, la douleur de ses admirateurs, de ses amis, de ses camarades et du public. Nous publierons dans notre prochain numéro un premier essai d'informations biographiques et bibliographiques dont nous devons les éléments principaux à M. De Linière, son exécuteur testamentaire et à son fidèle élève et collaborateur Lucien Arnaud.

B. E. YOUNG

Nous apprenons avec peine la mort accidentelle du Professeur B. E. Young, de l'Université d'Indiana (U.S.A.), tué dans un accident d'auto en décembre dernier. Nous avons rendu compte dans notre dernier numéro (R.H.T., p. 197) de la magistrale publication qu'il venait de faire, en collaboration avec Mme Young, du *Registre de La Grange*, reproduit en fac-similé et accompagné d'un commentaire scrupuleux. Nous regrettons vivement la disparition de cet érudit, grand ami de la France dont il possédait parfaitement la langue, et passionné de la littérature du Grand Siècle : c'est d'ailleurs au comédien Baron qu'il avait, en 1905, consacré sa thèse de doctorat de l'Université de Paris. Il se proposait de publier le *Recueil* de Tralage, conservé en manuscrit à la Bibliothèque de l'Arsenal, où se trouvent enfouis tant de renseignements intéressants, notamment sur le théâtre du XVIIe siècle. La guerre, puis d'autres circonstances l'en ont empêché. Que sa veuve veuille bien trouver ici l'expression des sentiments émus de la Société d'Histoire du Théâtre à laquelle il était fier d'appartenir et qu'il a bien servie.

Pierre MÉLÈSE.

GABRIEL BOISSY

Poète, chroniqueur, critique dramatique, auteur dramatique, né à Louzac, en Corrèze, le 26 février 1879, Gabriel Boissy est mort à Biot (Alpes-Maritimes) où il s'était retiré le 25 septembre 1949. Formé aux disciplines de la Sorbonne, du Collège de France et de l'Ecole du Louvre, il collabora d'abord au *Mercure de France*, à la *Revue Hebdomadaire* et au périodique illustré *Le Théâtre*. En 1925, il devint rédacteur en chef de *Comœdia* et le resta jusqu'à la guerre et l'invasion.

Ardent défenseur du théâtre sous toutes ses formes, jeunes ou renouvelées, il montra toujours une sympathie agissante envers tous ceux, auteurs, metteurs en scène, acteurs, qui cherchaient des voies nouvelles, envers tous ceux qui s'efforçaient vers la qualité de leur art. Instigateur d'une grande enquête : « *A temps nouveaux, arts nouveaux* », (*Comœdia*, juillet-août 1936) il avait chargé Pierre Barlatier d'en recueillir les éléments auprès des personnalités théâtrales : Dullin, Jouvet, Lenormand, Paul Blanchart, Maurice Pottecher, André Malraux, Paul Vaillant-Couturier, Jean-Richard Bloch, Henri Ghéon, Pierre Bertin, Gustave Cohen, Jacques Chabannes, Léo Lagrange, Darius Milhaud, Jules Supervielle, Luc Durtain, Jean Cocteau, Alfred Mortier, Georges Auric, Saint-Georges de Bouhélier, Marcel Pagnol, Léon Chancerel, Paul Colin, André Boll, etc... furent conviés à exprimer leur point de vue sur les moyens de redonner à l'art du théâtre une qualité et une vitalité qui semblaient l'avoir fui depuis quelques années.

Très conscient du devoir social du théâtre, apôtre du théâtre de plein-air, il devint en 1903 secrétaire général des « Chorégies » du Théâtre Antique d'Orange et créa lui-même à Champigny un théâtre de plein-air qui n'eut qu'une vie éphémère, puis d'autres à Toulouse, à Carcassonne et à Béziers.

Il fixa ses théories dramatiques dans une « *Dramaturgie d'Orange* »

et dans la *Préface* à G. Augsbourg, *La vie en images de Serge Lifar*, Paris, Correa, 1937, in-4° illustré, 144 p.

Son œuvre dramatique comprend :

Jules César, tragédie en 5 actes, transposée d'après Shakespeare (*Théâtre Antique d'Orange*, 1er août 1937, Paris, Grasset, 1937).

Les Troyennes, tragédie en 5 actes de Sénèque, version littérale en vers eumolpiques (Paris, *Théâtre National du Palais de Chaillot* 13 mai 1943, M. Therain 1943, in-16).

Œdipe-Roi, tragédie en un prologue, quatre épisodes et un exode, de Sophocle, traduction nouvelle littérale en vers eumolpiques (Marseille, Laffont, 1941, in-16).

Clavigo ou la Sœur de Beaumarchais, drame en 5 actes de Gœthe. Version française de G. Boissy et Eberhard Nebelthan. Suivie d'une scène épilogue. Préface de M. André François-Poncet (Paris, Grasset, 1932).

Conjointement avec Maurice Couture, il avait dirigé, de 1907 à 1908 un périodique illustré d'art dramatique *l'Album Comique* (Grasset, in-4°) qui n'eut qu'une année d'existence.

On peut consulter sur la carrière et l'œuvre de Gabriel Boissy : A. Séché : *Dans la mêlée littéraire*, 1900-1930, *Souvenirs et Correspondances* (Paris 1935, in-16, 295 p.), A. Dumas, *Poètes nouveaux* (Paris 1939, in-16, 444 p.).

Quiconque eut le privilège de connaître Gabriel Boissy, la vivacité de son esprit, sa grande érudition et sa chaude amitié, n'a pu apprendre, sans un grand déchirement, la fin de cet ardent serviteur du théâtre dont la vie fut toujours accordée à un haut idéal.

EMILE MAS

C'est avec beaucoup de respect et d'émotion que nous saluons la mémoire d'Emile Mas, mort en janvier dernier à l'âge de 83 ans.

Ancien élève du Conservatoire, Emile Mas débuta dans le journalisme en 1895 en fondant un hebdomadaire : « *la Vie Théâtrale* », en collaboration avec Jean Raphanel. Il écrivit ensuite quelques articles dans « *le Théâtre* ». Lors de la fondation de « *Comœdia* », Henri Desgranges lui confia la rubrique de la Comédie Française et ce fut le début d'un vrai journal où étaient notés tous les événements artistiques et littéraires aussi bien qu'administratifs de la Maison de Molière dont Emile Mas devait rester toute sa vie l'historiographe attentif et passionné.

En 1914 Albert Carré, alors administrateur, le nomma Directeur des Etudes Classiques à la Comédie Française. La guerre ayant supprimé ce poste, Emile Mas reprit la critique dans « *Excelsior* », « *Le Gaulois* », « *La Volonté* » et en 1918 dans une petite brochure, « *Comœdiana* », publiée par ses soins (1). Il assura la critique dramatique du « *Petit Bleu* » jusqu'en 1940.

Le 1er juin 1947 parut le premier numéro de *l'Ami de la Comédie, Journal d'Emile Mas, Chronique de la Comédie-Française* (bi-mensuel,

(1) Publié en volume (Emile Figuière, édit.).

publié aux frais de l'auteur, 3, rue Sivel, Paris-XIVe). Le dernier numéro porte la date du 27 octobre 1949.

Emile Mas laisse en manuscrit, prête pour l'impression, une *Histoire de la Comédie-Française* et *La Comédie-Française dans la tempête* (2).

Dans son *Histoire de la Comédie-Française des Origines à l'Occupation,* Emile Mas écrivait ces lignes qui témoignent de l'amour fervent et désintéressé qu'il portait à la Maison de Molière :

« *Les communautés religieuses ont puisé leur force dans l'amour divin; les Comédiens français doivent trouver leur soutien dans l'amour de leur Maison.*

Le jour où cet amour, plus puissant que tous les décrets, que tous les contrats, disparaîtrait du cœur des Sociétaires pour céder la place à des satisfactions personnelles, le jour où l'esprit de la communauté aurait cessé de les animer, il n'y aurait plus qu'à mettre le mot fin *à l'histoire de ce glorieux théâtre, une des plus belles institutions où le génie français se manifeste encore dans sa sublime grandeur..* »

L. Ch.

SINOEL

Jean Biès, dit Sinoël, est mort cet automne, âgé de quatre-vingts ans. Il connut au Café-Concert, à Parisiana, à l'Eldorado, au Petit-Casino (salles populaires transformées en cinémas) de brillants succès de chanteur comique, de 1900 à la Guerre. Puis il passa au Cinéma. Il connut son dernier succès dans Quai des Orfèvres. *Cet excellent comédien, modeste et consciencieux, fut un non moins excellent homme et excellent camarade.*

Voici les lignes qu'au lendemain de la mort de Sinoël, nous adressa Gustave Fréjaville à qui rien n'est inconnu de la vie des « Artistes de Variétés » de ces quarante dernières années.

« ...C'était un tout petit homme, vif, alerte, trépidant, animé d'une sorte de contentement intérieur qui provoquait la sympathie. Son entrée en scène faisait rire par une impétuosité qui surprenait chez ce petit bourgeois de faubourg flottant dans un large complet gris et semblant peu capable de grandes passions. De fait, son répertoire comprenait des chansons burlesques dont la placidité malicieuse de l'interprète relevait la saveur. On se souvient de celle-ci :

« *Moi j'm'en f... j'fais du crochet !* » où on le voyait tricoter en scène, sans se soucier des catastrophes... Sinoël jouait fort adroitement de sa taille réduite. de sa légèreté de pantin, de son regard aigu, de sa mimique toujours en éveil, d'une expression toujours juste, à peine soulignée d'intentions. Il prenait place pour les amateurs de Café-Concert dans une lignée comprenant quelques figures que l'on n'a pas oubliées : Fortugé, Dranem, Claudius, Moricey et d'autres, dont plusieurs vivent encore parmi nous...

G. F.

---

(2) Il avait précédemment publié : *Le Comité de Lecture de la Comédie française, Sylvain, La Champmeslé* (Alcan 1927).

BOVERIO

Et voici qu'au moment de mettre ce numéro sous machine, nous apprenons la mort d'*Auguste Boverio* (mardi 11 mars, 10 heures, hôpital de la Salpêtrière). Auguste Boverio abandonna la peinture pour entrer, en 1920, dans la Compagnie du Vieux-Colombier. Il suivit Jacques Copeau en Bourgogne, participa à la création de la Compagnie des Copiaus et de la Compagnie des Quinze; lors de la dissolution de cette Compagnie, il fit partie de la troupe de la Comédie des Champs-Elysées, puis de l'Athénée où il créa aux côtés de Louis Jouvet, des rôles importants. Il fut particulièrement remarqué dans le Barman d'*Au Grand Large* dont il fit une étonnante création, et dans le Roi des Ondes, d'*Ondine*. Ce fut dans le rôle du chœur de l'*Antigone* d'Anouilh, au Théâtre de l'Atelier, qu'il parut pour la dernière fois en public. Comédien scrupuleux, au talent très personnel, passionné de son art, on peut dire qu'Auguste Boverio a tout sacrifié de lui-même au théâtre et qu'il s'est tout entier consummé à son service.



LIVRES ET REVUES

Alvin A. EUSTIS, **Racine devant la critique française, 1838-1939.** *University of California Publications.* Vol. 33, N° 3. Los Angelès, 1949.

Cet ouvrage porte en épigraphe cette phrase d'André Gide : « Les *grands auteurs* ont ceci d'admirable, qu'ils permettent aux générations successives de ne pas s'entendre. » L'auteur y analyse le jugement des siècles touchant l'œuvre racinienne. Ouvrage lucide, bien documenté et d'une lecture attachante, auquel une très importante bibliographie donne un tout particulier intérêt. Excellent thème de réflexion et de travail, aussi bien pour l'historien et le critique littéraire que pour le praticien du théâtre.

L. Ch.

Robert GARNIER, **Les Juifves, Bradamante, Poésies diverses,** texte établi et présenté par Raymond Lebègue, in-12, 334 p. *Les Textes Français, Soc. les Belles Lettres,* 1949.

Les très importantes notices et notes de M. Raymond Lebègue (pp. 260-334) donnent un prix singulier à cette très opportune réédition.

Jean-Louis BARRAULT, **Réflexions sur le théâtre,** 175 × 210, 208 p., *Jacques Vautrain,* Edit., 12, rue Ernest-Psichari, P., 1949. (Illustrations de Christian Bérard, Balthus, Brianchon, P. Cabanne, L. Coutaud, Jean Hugo, Labisse, J.-D. Malclès, André Masson, Mayo, Etienne-Bertrand Neill.)

Quiconque croit au théâtre, quiconque y cherche, avec un don total de tout l'être, une raison d'exister, un courage, un équilibre quotidiens, aimera ce livre. Il l'aimera dans sa grandeur comme dans ses faiblesses. Un livre qui défie l'analyse et rend dérisoire et vaine toute critique. Je crois que les historiens du théâtre — qu'il s'agisse du théâtre d'hier ou de ce qui sera demain le théâtre d'hier — y pourront trouver une ample matière de documentation et d'approfondissement du fait théâtral, de la nature du comédien, de ce qu'on a heureusement nommé « l'essence du théâtre ».

« *Ce que nous sommes et ce que nous pensons aujourd'hui diffère de ce que nous étions et pensions hier et ne peut laisser prévoir ce que nous serons et penserons demain...* », écrit Jean-Louis Barrault en tête de ses Réflexions sur le Théâtre. Il cite même Héraclite : « *Panta Rei* ». Sans doute. Mais, qu'il le veuille ou non, à son insu probablement, Jean-Louis Barrault, comédien, metteur en scène et chef de troupe, obéit plus que quiconque à des lois qui commandent toute authentique action au sein de l'éternelle, complexe et confuse bataille théâtrale. Alors qu'il semble s'en défendre, je discerne en lui ce sens de la continuité dont Jacques Copeau nous a donné la notion et le goût, avec le sens de la grandeur et cette humilité qui devrait être la première vertu du comédien. Poète et ouvrier du théâtre, intermédiaire de l'inconnu, enregistreur né des aspirations les plus secrètes de son époque, tout en rejetant férocement tout ce

qui se réclame de la « tradition », il poursuit pourtant, en l'enrichissant, l'œuvre de ses aînés. Il le fait à sa façon, sans rien renoncer de soi-même. Le contraire d'un suiveur et d'un opportuniste. Et c'est pourquoi je l'aime et je l'admire jusque dans ce que j'estime ses « erreurs » — et peut-être *à cause même* de ses erreurs. La tendresse qu'il a vouée à Charles Dullin, son maître et son patron, son « père », comme il dit, explique Jean-Louis Barrault : il est avant tout — qu'on excuse cette expression dont il sait lui, qu'elle n'a rien de péjoratif — il est avant tout « un animal de théâtre ». Il y a en lui du chat, du tigre et du lévrier.

Un écrivain, un historien, un critique ? Oui, si l'on veut.

Par occasion et sans prétention aucune, assurément. Avec une ferveur, une sincérité et parfois une naïveté peu communes, oui, au cours de quelques instants de répit arrachés aux incessantes exigeances du métier — « ce métier qui use tout » m'écrivait un jour Dullin — cet enfant du plateau prend une plume et du papier pour se délivrer et se livrer; comme on dit du comédien qui a « une nature », *il se donne*. Il se donne dans toute sa franche nudité, avec une splendide, avec une enfantine impudeur, sans rien réserver, sans rien cacher, sans rien arranger. Et c'est là, ce qui fait que ce livre, où le meilleur côtoie le moins bon, s'inscrit au tout premier rang parmi les grands témoignages que les arts et métiers du théâtre ont, à travers les âges, suscités.

Léon Chancerel.

W. A. DARLINGTON, **The actor and his audience**, *Phoenix Park, Londres,* 1949, 188 p., 22 × 14, ill.

La valeur d'un acteur se mesure à l'accord, plus ou moins profond, qui s'établit entre lui et son public. Par quels ressorts l'acteur fait-il naître au sein de son auditoire cet état de réceptivité et de collaboration active qui viendront exalter son jeu ? Comment expliquer ce phénomène qui réunit dans une communion fervente quelques centaines d'individus rassemblés au hasard d'une soirée ? Telles sont les questions auxquelles M. Darlington s'efforce de répondre en étudiant les exemples des acteurs anglais les plus célèbres, de Burbage à Sir Henry Irving.

La naïveté et la passion du spectateur aussi bien que le raffinement de sa culture permettent à l'acteur de donner la mesure de son génie. Les périodes de décadence du jeu dramatique seraient précisément marquées à la fois par l'ignorance et par le manque d'ingénuité et de passion du public. L'auditoire élizabéthain, avec son goût pour les histoires sanglantes, les bouffonneries et les beaux vers, a donné à Shakespeare et à ses interprètes le moyen de s'exalter en les exaltant. En présence d'un tel potentiel d'émotivité et de suggestibilité alliées à un sens très vif du plateau, un Burbage affirme sa grandeur en restant toujours en deçà de ses possibilités d'expression : sa force est toute intérieure, jamais débordante. La rupture opérée dans la tradition par la dictature de Cromwell, qui bannit pour un temps le théâtre de la cité, expliquerait la médiocrité du théâtre de la Restauration : médiocrité du public, dont la culture dramatique est très faible et qui ne peut supporter la violence shakespearienne;

médiocrité du comédien en qui la retenue de ses prédécesseurs est devenue maniérisme guindé et grandiloquent; il faudra attendre Garrick pour rendre au public londonien le goût du « naturel » et d'un théâtre shakespearien moins édulcoré sinon moins expurgé. Le « naturel » n'est point, d'ailleurs, une donnée fixe : il est ce qui paraît tel aux spectateurs, à une époque donnée, et qui est imposé par la « personnalité » de l'acteur, c'est-à-dire par sa puissance de suggestion. M. Darlington estime que la capacité d'impersonnation, la puissance de concentration et surtout le magnétisme personnel font l'acteur de génie. Mais encore que M. Darlington n'en fasse pas l'aveu, ce sont là tout aussi bien les mêmes raisons qui expliquent le succès d'un amuseur de music-hall : en fait, le magnétisme personnel d'un Henry Irving ne lui permettait-il pas de soulever le délire sur un texte sans valeur, et qu'il escamotait d'ailleurs avec habileté ? Faut-il donc déplorer, avec M. Darlington, la révolution opérée en Angleterre par Bernard Shaw et l'apparition du théâtre d'Ibsen qu'il rend responsable de la disparition du « Monstre de Génie » — le « *Mattatore* » italien —. S'il est vrai que le « Théâtre à idées » a rendu impossibles les débordements passionnels du comédien, du moins a-t-il rendu aux acteurs le sens du travail en équipe.

G. VALLET.

W. G. MOORE, **Molière,** *a new criticism.* Oxford, Clarendon Press, 1949, in-16, 136 pp.

M. Moore voit en Molière, avant tout, un directeur de théâtre et un acteur, nourri dans la tradition de la farce française et de la *commedia dell' arte.* C'est du point de vue de l'action et du comique que l'auteur s'efforce d'expliquer aux étudiants anglais l'œuvre originale, il ne prétend qu'exposer, et, le cas échéant, réfuter, les études et critiques faites jusqu'à présent sur Molière.

« Synthèse exacte » des études sur Molière — qu'un premier chapitre résume de façon précise, sinon complète, — ce livre s'oppose aux théories universitaires qui tendraient à expliquer Molière par sa biographie ou par la philosophie qui se dégage de ses œuvres. Etudiant en Molière le jeu de l'acteur, son style, son ironie, sa satire, sa poésie — études basées sur des analyses approfondies de ses pièces, — M. Moore montre que nous ne savons rien de ce que pensait Molière : ce serait absurde de considérer Philinte, Cléante, etc., comme ses porte-paroles, ces personnages de « raisonneurs » n'étant que des pendants aux maniaques (Harpagon, Alceste) : ils sont là pour l'effet dramatique et non pour l'exposé d'une philosophie. Molière n'a prétendu que plaire, et il a plu parce qu'il avait *le génie* sans quoi rien ne s'explique. Telle est la ligne de cette étude qui montre, avec une connaissance approfondie de la pensée française et de l'œuvre de Molière, une compréhension très fine du sujet et elle offre aux lecteurs français d'intéressants aperçus sur les conceptions différentes du comique chez les Anglais et les Français, et des références savoureuses soit à Shakespeare pour faire saisir au lecteur certaines nuances de l'esprit de Molière, soit au drame élisabéthain pour situer la comédie en France au XVIIe siècle.

Pierre MÉLÈSE.

H.-R. LENORMAND, **Les Confessions d'un Auteur dramatique.** *Albin Michel,* édit.

De cette période théâtrale d'entre deux guerres, à la fois si proche et si lointaine déjà, et trop souvent si méconnue, H.-R. Lenormand fut l'un des chefs de file et en demeurera comme l'un des « classiques ». Le témoignage apporté par ses *Confessions d'un Auteur dramatique* s'affirme donc comme un document capital. Elles comporteront trois copieux volumes; le premier sortit au milieu de l'année écoulé; le second est au proche horizon de l'édition.

Ce premier tome s'étend de l'enfance de Lenormand (né le 3 mai 1882) à l'immédiate première après-guerre, avec certains prolongements pour conduire tel thème important à son terme (par exemple la carrière de Gémier). L'ouvrage répond exactement à son dessein de « Confessions », et laisse loin en hardiesse et en sincérité (d'aucuns diront en impudeur) les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau : lequel joua d'une insincérité de la sincérité poussée à la fanfaronnade du vice, au systématique envers de l'hypocrisie. Rien de tel chez Lenormand : s'il dresse à l'occasion un acte d'auto-accusation allant jusqu'au masochisme cérébral, c'est pour mieux dévoiler les rapports unissant l'auteur à ses personnages et le monde réel à celui de l'imagination. Et le livre est authentiquement d'un poète, ce qui en justifie tout.

Un triple intérêt s'en dégage. Littéraire : car on ne peut concevoir langue plus ferme, plus souple, plus spontanément originale, plus expressive; la forme en est classique dans le ton d'aujourd'hui. Historique : on s'y référera indispensablement pour étudier le Nouveau Théâtre d'Art, l'Œuvre, le Théâtre des Arts de Robert d'Humières, de Rouché et Durec, les animateurs du Cartel, les débuts de Claudel, le temps où régna la psychanalyse, celui du dadaïsme et du surréalisme (« *Age d'or du snobisme, où la roublardise intéressée de la critique servait indifféremment les faiseurs et les créateurs authentiques, légitimement occupés à briser les formes anciennes* »), pour situer des dramaturges comme Curel, Maeterlinck, Bouhélier, pour pénétrer dans l'intimité musicale d'amis ou de contemporains de René Lenormand, compositeur et père du dramaturge (Fauré, Debussy); pages essentielles, aussi, sur les Elizabéthains et sur Strindberg, etc... Esthétique et philosophique : apprendre comment germèrent des drames comme *le Mangeur de Rêves, Une Vie secrète, le Lâche,* etc..., apporte une révélation *unique* (je souligne à dessein) sur le mystère de la création artistique, sur les rapports de la sexualité et de l'amour avec l'inspiration, sur la transmutation de la réalité vécue en effusion poétique.

Paul BLANCHART.

Georges PITOEFF, **Notre Théâtre,** textes et documents réunis par Jean de Rigault (coll. « Messages », en vente à « Pro Libro » et Lib. Bonaparte).

Si les mémoires de H.-R. Lenormand éclairent souvent de leur projecteur la figure de Georges Pitoëff, si le livre de souvenirs qu'il lui consacra, voici quelques années, reste un document indispensable, s'il y a déjà toute une littérature historique et critique (de Robert Brasillach à Pierre Brisson en passant par Jean Hort, lequel fut de

la Compagnie Pitoëff) vouée à l'admirable animateur disparu le 17 septembre 1939, voici maintenant le livre le plus émouvant, parce que Georges Pitoëff nous y parle lui-même. Sous le titre *Notre Théâtre*, qui fut celui de la première scène fondée par Pitoëff à Saint-Pétersbourg en 1912, Jean de Rigault a réuni des textes patiemment recherchés — car Pitoëff ne fut pas prolixe d'écrits et de déclarations — qui constituent la somme de son esthétique. Pages écrites sur quelques auteurs de son répertoire, à propos de pièces qui lui étaient particulièrement chères, précédées d'une étude sur la mise en scène destinée à devenir un chapitre primordial de ce dossier sur le débat de la technique et de la littérature dans le théâtre contemporain que l'on compulsera longtemps pour alimenter d'infinies controverses.

S'ajoutent à ces textes un témoignage pathétique de Ludmilla Pitoëff, des souvenirs de Benjamin Crémieux, et des répertoires chronologiques et bibliographiques, minutieusement établis par Jean de Rigault. Illustrations abondantes et sélectionnées avec pertinence; toutes ces maquettes ou ces photos prêtent beaucoup à rêver autour de nos propres souvenirs, et portent au surplus un enseignement qui nourrira la méditation de ceux venus après nous à la vie du plateau. Au total, un ouvrage dont ne sauraient se passer ni les techniciens ni ceux qui fixeront l'histoire de notre art au XXe siècle.

Faute de place pour nous attarder à notre gré, épinglons du moins ces axiomes si denses de vérité : « *Des œuvres nous parviennent à travers des siècles, et c'est dans leur humanité éternelle que nous trouvons réponse aux questions qui agitent notre époque* »; et aussi : « *En vérité, il faut autant de mises en scène que de pièces; laissons vivre notre imagination, notre fantaisie et oublions les systèmes* »; ou bien : « *C'est vers la réalisation scénique d'une vérité secrète que la mise en scène cherche son chemin.* » Oui, ce saint de la pauvreté portait des trésors dans sa conscience et dans son âme d'artiste...

Paul BLANCHART.

Deux « autos » méconnus de Gil Vicente. Première édition moderne par I. S. Révah, Lisbonne, 1948, 12 × 19, 93 pages. I. S. REVAH, *Deux « autos » de Gil Vicente restitués à leur auteur*, Lisbonne, 1949, 12 × 19, 79 p. — I. S. REVAH, *Les sermons de Gil Vicente. En marge d'un opuscule du professeur Joaquim de Carvalho.* Lisbonne, 1949, 12 × 19, 62 pages.

Les *autos* que publie M. Révah, professeur à l'Institut français de Lisbonne, et dont il a établi le texte avec le plus grand soin, sont intitulés respectivement *Obra... da Geraçam humana* et *Auto de Deus Padre e Justiça e Misericordia.* Les deux pièces, qui n'étaient pas inconnues, mais qui passaient jusqu'ici pour anonymes, ont été imprimées entre 1536 et 1560, et figurent dans une Miscellanée de la Bibliothèque nationale de Lisbonne. Le sujet du premier *auto* est en gros la parabole du bon Samaritain; celui-ci y devient le Christ qui guérit et sauve l'humanité. La seconde commence par un débat entre la Justice et la Miséricorde — thème fort répandu dans l'ancien théâtre français — et finit par l'Annonciation et la Nativité; il est bilingue (portugais-espagnol), comme il arrive souvent dans le

théâtre de Gil Vicente. M. Révah attribue en effet à cet auteur les deux textes anonymes. Sa démonstration paraît décisive. Dans la troisième brochure, M. Révah s'efforce de prouver, contre l'opinion d'un érudit portugais, M. Joaquim de Carvalho, que Gil Vicente n'est pas un écrivain savant, qu'il n'est ni liturgiste ni théologien, et qu'il ne doit pas sa culture religieuse à des études universitaires, mais à l'apport diffus du milieu chrétien. C'était la thèse qu'avait déjà soutenue la célèbre romaniste germano-portugaise Carolina Michaëlis de Vasconcelos. En fait, bien qu'il ait écrit pour la Cour, Gil Vicente est essentiellement un poète populaire, et sur ce point aussi on doit, semble-t-il, donner raison à M. Révah.

Robert RICARD.

Gaston BATY, **Rideau baissé,** in-8°, 230 p., *Edit. Bordas,* Paris, 1950.

« Effacer la vie apparente pour faire apparaître une autre vie », tel est, selon Gaston Baty, l'objet et la justification du métier dramatique.

Gaston Baty, estimant que l'état actuel du théâtre ne lui permet pas de réaliser pleinement ses conceptions les plus chères et d'aller *plus loin* qu'il n'est allé, demande aujourd'hui aux marionnettes ce qu'il n'attend plus des hommes... Ne pouvant atteindre son but par la grand'route, il essaie, dit-il, des sentiers. « A ce dernier tournant de ma route, écrit-il, j'ai fait un choix parmi tout ce que j'ai écrit sur mon métier. » Nous trouvons donc, dans *Rideau baissé,* l'essentiel de sa pensée et de sa doctrine. Et c'est avec la réédition de *Le Masque et l'Encensoir* (étude publiée en 1921 et depuis longtemps épuisée), l'apologie du théâtre médiéval et son histoire, — pages maîtresses qui rappellent à l'individualisme triomphant les fins premières et dernières de l'art. Non moins essentielles les pages consacrées à *Shakespeare* ou à *la mise en scène des classiques.* Dans le chapitre « *le Metteur en Scène* » et la « *Finale en Mineur* », Gaston Baty tente de dégager le sens profond d'une vie toute donnée au Théâtre. A ceux qui seraient tentés de lui reprocher d'avoir attaché trop d'importance au jeu des couleurs, des lumières et des musiques, il répond : « Ce ne sont là que moyens de dépasser l'esprit. » On a dit de ce livre qu'il était le « message de Gaston Baty » : il est aussi l'histoire d'un grand amour déçu, le metteur en scène étant « condamné à ne présenter jamais qu'une espèce de parodie de ce qu'il portait en lui ».

L. Ch.

GUILLOT DE RODE, **Yvette Chauviré.** Paris, 1950, 110 pages, dont 10 reproductions photographiques et 5 compositions de J.-D. Malclès. *R. Fromentin et J. Driey,* édit., Paris.

Notice biographique sur Mlle Yvette Chauviré, danseuse étoile de l'Opéra; l'auteur détaille les diverses étapes de la formation technique et du développement de la carrière artistique et étudie plus particulièrement quelques rôles notables : *Drama Per Music, L'Ecuyère, Giselle,*

CYRILL W. BEAUMONT, **Complete book of ballets,** Tome I. Londres, *Putman,* édit., 1.104 p., 160 ill. hors-texte, index.

Réédition attendue de ce très important ouvrage, édité en 1937, épuisé depuis 1942. Le texte a été en maints endroits complété et remanié.

Le livre est consacré à l'œuvre de quarante-six chorégraphes, depuis Dauberval, Louis Milon, Salvatore, Vigano... jusqu'aux contemporains : Fokine, Joose, Massine, Balanchine, Lifar, Lichine... Pour chacun, l'auteur a établi une notice biographique, qui accompagne l'étude de quelques ballets importants, avec l'analyse de l'ouvrage (d'après le livret original ou les descriptions retrouvées dans les livres, mémoires ou correspondance d'époque) et le rappel de diverses circonstances historiques, esthétiques ou anecdotiques relatives à la composition et à la représentation.

M. Cyrill W. Beaumont a publié il y a peu de mois un *Supplement to complete book of ballets;* cet ensemble représente un travail d'érudition magistral.

Pierre MICHAUT, **Danse Espagnole,** Paris, *Masques,* édit., 64 p., 18 photos hors-texte.

Bref aperçu de l'état de la danse espagnole, telle qu'elle se présente à Paris et telle que l'auteur l'entrevit au cours d'un rapide voyage en Espagne... Le travail de synthèse artistique qui conduira à la danse espagnole, du stade de l'exécution individuelle (« Numéro » personnel ou danses de récital) à celui de l'Œuvre Théâtrale, au « Ballet », semble s'accomplir de nos jours; mais (à part l'exception d'Argentina, avec *l'Amour Sorcier*) les artistes espagnoles semblent s'en désintéresser et l'abandonner aux chorégraphes étrangers. Après le *Tricorne* de Massine (1917), l'auteur cite les plus récentes créations de Mlle Tatina Gsovsky à Berlin (Les *Goyescas,* le *Boléro*), d'Aurell M. Milloss à Paris et à Rome (Le *Portrait de Don Quichotte,* le *Boléro*), de Mlle Jirsikova à Prague (*Don Juan,* de Gluck), de Lifar (le *Boléro*).

P. M.

Georges COUTON, **Le Légendaire cornélien,** 40 p. in-8°, Paris. 1949. — **La vieillesse de Corneille (1658-1684),** V-381 p. in-8° Paris, *Maloine,* 1949.

M. Couton est un de ces érudits patients et sagaces qui savent chercher aux bons endroits et qui ne se laissent pas éblouir par les traditions les plus illustres. Son *Légendaire Cornélien* pourrait servir de modèle à d'autres *Légendaires* consacrés à nos grand écrivains. Il y établit solidement les titres de trois effigies de Corneille : celles de Lasne, de Paillet et de Sicre. Il étudie sans parti-pris l'histoire de la protégée de Voltaire — arrière-petite-fille du cousin germain du poète — et met en lumière la générosité du philosophe de Ferney, et aussi sa tapageuse publicité, ses calculs intéressés et ses violentes polémiques. Enfin il prouve l'inanité des prétentions de nombreux Corneille qui, au XIXe siècle, ont allégué, pour obtenir des secours, une illusoire parenté.

Quoique la typographie en soit très dense, *la Vieillesse de Corneille*

ne satisfait pas toutes nos curiosités. Sur la technique, le style et la versification de l'auteur d'*Œdipe* et de *Suréna,* M. Couton s'est tu, volontairement. Il nous apporte une biographie de Corneille à Rouen et à Paris, une étude de ses rapports avec d'Aubignac, Boileau, Molière, Racine, etc..., et surtout — c'est la partie la plus importante et la plus neuve de son travail — une comparaison minutieuse de ses dernières pièces avec la politique du temps. Les rapprochements que fait l'auteur sont-ils probants ? Les deux Titus et les deux Bérénice sont-ils Louis XIV et Marie Mancini ? Sertorius est-il Condé ? On en discutera. Mais M. Couton démontre que les idées politiques du vieux Corneille s'accordent avec la conception officielle de la monarchie absolue, et il explique fort bien ses tragédies « matrimoniales » par les mœurs du temps. Ce savant ouvrage se termine par une étude synthétique des idées politiques et des sentiments religieux de Corneille.

R. LEBÈGUE.

P. CORNEILLE. **Mélite,** p. par Mario ROQUES et Marion LIÈVRE, Genève, Droz, 1950, in-16, 148 p. — **Clitandre,** p. par R.-L. WAGNER, *ibid.*, 1949, in-16, 152 p.

Dans l'excellente collection des « Textes littéraires français », paraissent presque simultanément deux des premières œuvres, si peu connues, de Pierre Corneille, *Mélite* et *Clitandre.* Les éditeurs de l'une et de l'autre se sont rencontrés dans le sage parti de reproduire le texte de l'édition originale (1633 pour *Mélite,* 1632 pour *Clitandre*), et c'est, à ma connaissance, la première fois que, depuis le XVII[e] siècle, ce texte est publié dans cet état. On ne lit ordinairement ces œuvres de jeunesse que dans le texte définitif que l'auteur lui-même en a donné dans son édition collective de 1682, texte extrêmement remanié et dans lequel, outre de très nombreuses corrections, un grand nombre de vers ont été ou ajoutés ou retranchés. Or seul, le texte de la première édition peut nous donner une idée de la manière de Corneille à ses débuts, et, à côté de ses maladresses juvéniles, de sa verve jaillissante et de ses audaces que le conformisme classique tempérera rapidement au profit de qualités sans doute plus solides, mais moins spontanées. L'édition de *Mélite* donne au bas des pages tous les états successifs du texte jusqu'au texte définitif de 1682 : il est à regretter que le même parti n'ait pas été pris dans celle de *Clitandre* où ne figurent que quelques variantes essentielles. Nous regrettons aussi que l'éditeur de cette dernière se soit contenté de respecter la ponctuation de l'originale, sans reproduire son orthographe, alors que l'édition de *Mélite* réimprime exactement l'originale, ainsi d'ailleurs qu'il avait été fait dans la même collection pour les œuvres antérieures au XVIII[e] siècle. Par contre, nous déplorons l'absence, dans l'édition de *Mélite,* de quelques notes explicatives parfois indispensables, ainsi que d'un lexique analogue à celui qui se trouve à la suite de *Clitandre.*

Dans l'une et l'autre de ces éditions, une introduction succincte, mais claire et nourrie de faits, permet de situer l'œuvre dans le temps et d'en éclairer la genèse; des appendices nécessaires en complètent l'intérêt. Au total, deux excellents instruments de travail pour l'étude d'une période trop peu connue de l'activité théâtrale du grand Corneille.

Pierre MÉLÈSE.

Maurice GRAVIER, **Strindberg et le théâtre moderne, I. L'Allemagne,** *Bibliothèque de la Société des Etudes Germaniques*, Paris, 1949.

M. Gravier a entrepris d'étudier l'influence de Strindberg sur le théâtre moderne. Ce premier volume est consacré à l'Allemagne et il contient tout naturellement, comme point de départ de la recherche, une étude minutieuse de l'œuvre dramatique de Strindberg sous ses deux aspects essentiels : théâtre naturaliste avant la crise d'*Inferno*, théâtre mystique après cette crise.

Cette étude a été souvent tentée, et M. Gravier montre dans des notes abondantes que sa documentation est à jour. Sa mise au point est en tout cas excellente : dense et concise, ordonnée et toujours claire. Les ressorts de l'action dans les pièces naturalistes (combat des cerveaux, meurtre psychique) et les motifs qui la soutiennent (problème du mariage, femme-vampire) sont exposés de façon exhaustive, convaincante et permettent à M. Gravier de définir le style dramatique nouveau, créé par Strindberg : pièces de plus en plus brèves, ramassées, tendues, d'où l'auteur écarte tout ce qui n'est pas indispensable à l'action; pièces par conséquent très différentes des drames naturalistes allemands qui veulent rendre toute la réalité, enregistrer ainsi que ferait une machine, l'accessoire en même temps que l'essentiel.

L'influence de Strindberg n'en apparaît pas moins chez Hauptmann (*Einsame Menschen*, où l'on voulait voir jusqu'ici une influence d'Ibsen), chez Max Halbe (*Mutter Erde*), chez Schlaf surtout (*Meister Oelze*).

Le chapitre consacré à Wedekind entraîne moins l'adhésion : les rapprochements indiqués sont ingénieux, mais les thèmes sont de nature si générale qu'il est difficile d'affirmer une influence.

Le chapitre VII, intitulé *le Caractère et l'âme*, est peut-être le plus intéressant du livre : il en forme la charnière. On peut y suivre le processus selon lequel Strindberg passe de la psychologie traditionnelle du caractère logiquement construit, du personnage agissant selon la loi de causalité dans l'espace et le temps à une « psychologie des profondeurs », qui s'attache à reproduire les mouvements incertains, illogiques de l'âme. Les personnages semblent en proie à l'hallucination, l'action se déroule selon le rythme capricieux du rêve, le moi se dédouble, se multiplie, crée autour de lui ses fantômes. *Le Chemin de Damas* et *le Songe* sont les exemples les plus frappants de cette conception nouvelle; ce sont ceux aussi qui ont inspiré tous les dramatiques allemands dits expressionnistes. Aucun d'entre eux malheureusement n'approche, même de loin, du niveau de Strindberg — mais la filiation est parfaitement nette, et à la faveur des rapprochements qu'il signale, M. Gravier peu à peu démêle jusque dans le détail la contexture de ces deux pièces, *le Chemin de Damas* et *le Songe*, qui marquent vraiment une époque dans l'histoire du théâtre.

On attend avec beaucoup de curiosité l'étude que M. Gravier prépare sur l'influence de Strindberg en France et en Italie.

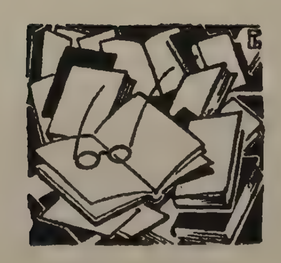
A. JOLIVET,

Théâtre Anglais (Moyen Age et XVIe siècle), prédécesseurs et contemporains de Shakespeare, nouvelle traduction française avec remarques et notes par Pierre MESSIAEN, professeur à l'Institut Catholique de Paris. Un vol. in-12, 1134 p., *Desclée de Brouwer,* édit., Paris, 1949.

Voici un ouvrage dont nous nous excusons d'avoir tardé à rendre compte. On y trouve réuni ce qu'il y a de meilleur dans le théâtre anglais du moyen âge et de l'époque élisabéthaine. Choix judicieux fait et présenté par M. Pierre Messiaen, dont la traduction — particulièrement difficile en ce qui concerne le théâtre médiéval — est à la fois précise, harmonieuse et vivante, bien conçue pour la représentation. La place nous manque pour donner ici l'analyse détaillée que mérite ce beau travail. Voici l'authentique *Faust* de Marlowe, l'authentique *Volpone* souvent déformé par les adaptateurs, l'admirable *Miracle de la Crucifixion,* émouvant mélange de dévotion et d'humour, de poésie sublime et de minutieuse et heureuse observation humaine, une dizaine d'œuvres ou d'extraits d'œuvres jamais traduites en français, dont *La Remplaçante,* de Middleton, aussi intense qu'*Othello...* M. P. Messiaen a su, en quelques pages, nous rendre plus sensible la formation du théâtre élisabéthain. Quelle source de réflexions, de suscitations, d'inspiration, de désir pour les auteurs, les metteurs en scène et les comédiens.

L. CHANCEREL.





BIBLIOGRAPHIE

(Voir « Avertissement et Plan », I-II, p. 99)

Nous rappelons que nous ne donnons ici qu'un aperçu très sommaire des publications récentes dont certains de nos confrères ont eu l'occasion de prendre connaissance au cours de leurs propres recherches et travaux

ABRÉVIATIONS

R.T. — *Revue du Théâtre.* — **C.R.** — *Compte rendu dans la Revue.* — **C.** — *Conferencia.* — **R.P.** — *Revue de Paris.* — **A.** — *Arts.* — **N.L.** — *Les Nouvelles Littéraires.* — **S.** — *Sipario.* — **I.D.** — *Il Dramma.* — **M.F.** — *Mercure de France.* — **L.F.** — *Lettres Françaises.* — **E.N.** — *Education Nationale.* — **F.L.** — *Figaro Littéraire.* — **T.G.** — *Tribune de Genève.* — **R.L.C.** — *Revue de littérature comparée.*

Ont collaboré à cette notice : Mmes Madeleine Horn-Monval, Rose-Marie Moudouès, MM. Léon Chancerel, J.-G. Prod'homme, Raymond Lebègue, Pierre Mélèse, René Thomas.

II

CATALOGUES

c) Musées et collections

1. GUTH (Paul). — *Don Henri de Rothschild à la Bibliothèque Nationale*, **F.L.**, 17 déc. 1949.

2. HOLMES (Martin). — *Theatrical history at the London Museum*, Theatre Notebook, oct.-déc. 1949.

3. *Teatro in Biblioteca*, Teatro, 1er déc. 1949.
Phot. du Musée du Burcardo, à Rome.

d) Expositions

4. BRICHANTEAU. — *De Paris à Genève, l'exposition Georges Pitoëff*, **T.G.**, 25 nov. 1949.

III

GÉNÉRALITÉS

a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques

5. *Acting — A handbook of the Stanislavsky method*, Compiled by Toby Cole Publishers, Theatre Arts Spring 1948.

6. AUBOIN (F.). — *Technique et Psychologie du Comique*, Marseille, O.F.E.P., 83, rue Saint-Jacques, 288 p.

— *Les genres du risible*, id. 144 p.

7. BEIGBEDER (M.). — *Théâtre philosophique ?* Esprit, oct. 1949.

8. BRECHT (B.). — *Pour un Théâtre épique*. **R.T.**, N° 9-10.

9. CARROLL (Sydney W.). — *Acting for the stage*, Pitman, London, 1949, 1 vol. 216 × 137, 138 p.

b) Le théâtre et la vie politique et sociale - Le public

10. CASELLA (Alberto). — *Teatro e publico in chiave di psicanalisi*. Teatro, 1 dec. 49.

12. NESMY (Dom Claude J.). — *Le Comédien et la morale*, **R.T.**, N° 9-10.

13. *L'Attore e la morale*, Filodrammatica, N° 11, 1949.

14. ROUX (Fr. de). — *Le théâtre vu de 700 kms*, **F.L.**, 10 sept 1949.

IV

THÉATRES ET TROUPES

a) Histoire

15. BARRAULT (Jean-Louis). — *Notre répertoire*, **F.**, 10 oct. 1949.

16. CLARETIE (Jules). — *Vingt-huit ans à la Comédie-Française*. Journal Mars 1897-Mai 1899 et Mai 1899-Sept. 1900; La Revue 15 oct, et 1er nov. 1949.

17. DELANGE (René). — *La Comédie française au seuil d'une nouvelle saison,* **T.G.,** 7 oct. 1949.

18. GANDREY-RETY (Jean). — *Scandales à la Comédie-Française,* **A.,** 2 août 1949.

19. MAS (Emile). — *La Comédie Française au bord de l'abîme.* Ecrits de Paris, septembre 1949.

20. RENAITOUR (J.-M.). — *L'Odéon est mort.* Paroles Françaises, 5 août 1949.

21. TOUCHARD (P.-A.). — *La Comédie-Française dans le mouvement théâtral contemporain,* Symposium, III, 35-51.

22. PITOEFF (Georges). — *Notre théâtre,* voir **C.R.,** p. 93.

23. — *Lettres à Jacques Copeau,* 7 févr. 1916, **R.T.,** N° 9-10.

24. FRANCIS (Eve). — *Temps héroïques,* théâtre, cinéma. Denoël, P., 1949, in-8°, 428 p.

b) Architecture, aménagement, équipement

25. LAGENIE (Jean). — *Conseils pratiques sur la construction et l'aménagement d'une scène,* **C.A.D.,** septembre 1949.

26. LEACROFFT (Richard). — *Civic theatre design,* Dobson, 10 × 6, 1949.

27. *Oxford University,* Drama aut. 1949.

Projet de salle moderne transformable en théâtre élisabethain à l'Université d'Oxford.

28. SOUTHERN (Richard). — *Progress at Richmond,* Theatre notebook, oct.-dec. 1949, ill.

— *The Theatre remains at Wisbech,* id.

29. TREHARD (Jo). — *Le Théâtre municipal provisoire de Caen,* **C.A.D.,** octobre 1949.

c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage, distributions, etc...

30. CASTELLO (Giulio Cesare). — *Vent'anni di Regia,* **S.,** août-septembre 1949.

31. COGNIAT (Raymond). — *Décors et mise en scène,* **A.,** 21 octobre 1949.

32. COHEN (Gustave). — *Un terme de scénologie médiévale et moderne : chappe d'Hellequin, manteau d'Arlequin, in* Mélanges, Ernest Hoepffner, Paris, Belles-Lettres, 1949.

33. JAMES (Henry). — *The scenic art,* London, Hart-Davis, 1949, in-8°, 384 p.

34. LUCIGNANI (Luciano). — *Stanislavski, Shakespeare e realismo,* **S.,** novembre 1949.

Un esempio pratico di come il regista russo applicava il suo « metodo », tanto famoso quanto poco conosciuto.

35. PACOVIO (Giulio). — *Scenografi e costumisti,* **S.,** août-septembre 1949.

Avec phot. de costumes et décors.

36. PITOEFF (Sacha). — *Georges Pitoëff et le décor de théâtre*, **R.T.**, N° 9-10.

Voir aussi N°s 41-43.

d) **Costume, masque, maquillage, accessoires**

37. DORNIER-BUIX. — *Le Costume*, Ed. de la Tourelle, 2 vol. 12 × 16, **P.**, 1949.

38. *Valets et soubrettes*, maquettes de costumes et esquisses de Christian BÉRARD, A.-M. CASSANDRE, André MARTY, TOUCHAGUES, VILLEBŒUF, Plaisirs de France, février 1950.

Voir aussi N° 35.

V

LE COMÉDIEN

39. BOLESLAVSKY (Richard). — *Acting : the first six lessons.* Dobson, London, 1949, 184 × 120.

40. CHANCEREL (Léon). — *Le comédien tout seul, le frégolisme*, **C.A.D.**, octobre 1949.

41. CREMIEUX. — *L'Art du metteur en scène et du comédien.* N° spécial (47-48), La Revue.

42. DAYKARHANOVA. — *My school for the stage*, Dramatics, décembre 1949.

43. LABAN (Rudolf). — *The art of movment on the stage*, Drama, aut. 1949.

44. QUEANT (Olivier). — *Le Métier de Comédien*, Plaisir de France, février 1950.

45. — *Enquête de* Plaisir de France *sur la vocation et le tempérament de comédien et la sélection des comédiens.*

Textes de Louis JOUVET, J.-L. BARRAULT, Maurice ESCANDE, Pierre BERTIN, Jean VILAR.

VI

BIOGRAPHIES

46. BAKER (Joséphine). — *Mémoires de Joséphine Baker*, recueillis et adaptés par Marcel SAUVAGE, Paris, Correa, 1949, in-16, 349 p.

BARRAULT (J.-L.).

47. MISEROCCHI (Manlio). — *Il mimo Barrault*, Teatro, 1er décembre 1949.

CHANCEREL (Léon).

48. VALOGNE (Catherine). — *Les hommes qui font le théâtre : Léon Chancerel*, **A.**, 5 août 1949.

COPEAU (Jacques).

49. ABRAHAM (Pierre). — *Jacques Copeau, Le Vieux Colombier, Marguerite et Méphisto,* **L.F.**, 27 octobre 1949.
50. AMICO (Silvio d'). — *Jacques Copeau,* Filodrammatica 11.
51. BARLATIER (Pierre). — *Jacques Copeau ou le transformateur du théâtre français,* **L.F.**, 27 octobre 1949.
52. CARAT (Jacques). — *Jacques Copeau,* Paru novembre 1949.
53. CHANCEREL (Léon). — *Jacques Copeau,* Larousse Mensuel, déc. 49 et **C.A.D.**, déc. 49.
54. CHARLIER (André). — *Jacques Copeau,* Cahiers de Maslasq, N° 15.
55. COSTA (Orazio). — *L'ultima visita dell'Ultimo Allievo,* Teatro, N° 1, 15 novembre 1949.
56. CROUE (J.). — *Copeau fut toute ma jeunesse,* Opéra, 2 novembre 1949.
57. DESMOND (André). — *A l'assaut du « Boulevard » de 1900 (adultères et larme à l'œil) Copeau avait lancé les conscrits du jeune Théâtre : Valentine Tessier, Charles Dullin et Louis Jouvet.* Carrefour, 26 oct. 1949.
58. DUHAMEL (Georges et Blanche). — *Le souvenir de Jacques Copeau,* **F.L.,** 29 oct. 1949.
59. DUSSANE. — *Jacques Copeau.* Mercure de France, 1949, 1er déc. et France-49, 27 nov. 1949.
60. GIRON (Roger). — *Le maître du Vieux-Colombier.* La Voix du Nord, 2 nov. 1949.
61. KEMP (Robert). — *Jacques Copeau.* Le Monde, 22 oct. 1949.
62. LERMINIER (Georges). — *Hommage à Jacques Copeau.* Age Nouveau, N° 44.
63. MAHERT (Rodo). — *Jacques Copeau, le directeur, le metteur en scène, l'acteur et même l'écrivain.* **T.G.,** 28 oct. 1949.
64. SAINT-DENIS (Michel). — *J. Copeau is dead.* Théâtre News-Letter, 5 nov. 1949.
65. SCHLUMBERGER (Jean). — *Jacques Copeau,* **F.**, 21 oct. 1949.
66. TESSIER (Valentine). — *Jacques Copeau mon maître.* **N.L.,** 27 oct. 1949.
67. *La Bourgogne avait adopté Jacques Copeau.* La Bataille, 27 oct. 1949.
68. *Hommage à Jacques Copeau.* **O.**, 26 oct. 1949. — *Ses débuts* par J. ROUCHÉ, *Adieu à un maître* par A.-M. JULIEN, *Copeau en Amérique* par Maurice KURTZ, *Jacques Copeau, l'éducateur* par Gabriel REUILLARD.
69. *Hommage à Jacques Copeau.* **A.,** 28 oct. 1949, par Louis JOUVET, André BARSACQ, Pierre VALDE, Jan DOAT, Roger IGLESIS, HERMANTIER, Jean GANDREY-RÉTY, Raymond COGNIAT et Léon CHANCEREL.

DORZIAT (Gabrielle).

70. BRULÉ (Claude). — *Gabrielle Dorziat,* Plaisirs de France, févr. 1950.

DULLIN (*Charles*).

71. ALTER (André). — *Charles Dullin nous lègue une passion.* L'Aube, 13 déc. 1949.
72. BARRAULT (J.-L.). — *Charles Dullin.* La Revue, 15 janvier 1949.
73. BARLATIER (Pierre). — *Charles Dullin comme Molière est mort à la tâche.* **L.F.**, 15 déc. 1949 et Liberté du N. et P. de C., 16 déc.
74. CAUFFA (Francis). — *Mon ami Charles Dullin.* Savoie, 17 déc. 1949.
75. CHARGELÈGUE (Jack). — *Charles Dallin est mort.* République du Centre, 13 déc. 1949.
76. DASTÉ (Jean). — *Homme courageux, génial metteur en scène, acteur inoubliable, Charles Dullin fut un vrai héros du Théâtre.* Le Patriote, 15 déc. 1949.
77. FAVALELLI (Max). — *Charles Dullin est mort à la tâche.* Paris-Presse, 13 déc. 1949.
78. FRAIGNEAU (A.). — *Charles Dullin.* Aspects de la France et du Monde, 16 déc. 1949.
79. GAUTHIER (J.-J.). — *Notre Dullin.* **F.**, 12 janvier 1949.
80. KEMP (R.). — *Charles Dullin.* Le Monde, 13 déc. 1949.
81. PERRET (J.). — *Charles Dullin est mort.* L'Aisne Nouvelle, 20 déc. 1949.
82. RANSAN (André). — *Avec Charles Dullin disparaît l'un des plus grands animateurs de théâtre.* Ce Matin, 12 déc. 1949.
83. RICHAUD (A. de). — *Lettre à Charles Dullin.* **N.L.**, 14 décembre 1949.
84. SCIZE (Pierre). — *Charles Dullin.* **F.L.**, 17 déc. 1949.
85. TREICH (Léon). — *Charles Dullin.* Le Soir, 14 déc. 1949.
86. VERDOT (Guy). — *Encore un soir chez Dullin.* Franc-Tireur, 13 déc. 1949.
87. *Un grand comédien n'est plus.* France-Hebdomadaire, 18 décembre 1949.
88. *Hommage à Dullin.* **A.**, 23 déc. 1949. Deux inédits de Ch. DULLIN : *hommage à J. Copeau. Message à l'école. Il est resté parmi nous* par Raymond HERMANTIER. *M.-H. Dasté et lui* par Catherine VALOGNE. *Style d'un metteur en scène* par R. COGNIAT. *Sa carrière.*
89. *Hommage à Dullin.* Combat, 13 déc. 1949, par Marcel ACHARD, Lucien ARNAULT, Alexandre ARNOUX, Jean-Louis BARRAULT, Jean COCTEAU, Jean-François DEVAY, Marcel HERRAND, Jean MARCHAT, Darius MILHAUD, Armand SALACROU, Pierre-Aimé TOUCHARD, Jean VILAR. *Une mort aussi belle que celle de Molière* par J. LEMARCHAND. *Cinq images de Charles Dullin* par Louis PAUWELS.

DUSE (*Eléonora*).

90. LEBLANC (Georgette). — *Minhas conversaçores com Eleonora Duse.* Comoedia, juin-juillet 1949.

FRESNAY (Pierre).

91. BRULÉ (Claude). — *Pierre Fresnay.* Plaisir de France, février 1950.

GÉMIER (Firmin).

92. GSELL (Paul). — *Firmin Gémier.* **R.T.,** N° 9-10.

HÉBERTOT (Jacques).

93. REILLE (J.-F.). — *Ceux qui font le théâtre : Jacques Hébertot.* **A.,** 2 août 1949.

HICKS (Sir Seymour).

94. *Hail fellow Well met.* Stapples publications, London, 1949, 12,5 × 19, 206 p.
Souvenirs d'acteur.

KARSENTY.

95. VALOGNE (Catherine). — *Ceux qui font le théâtre : Karsenty.* **A.,** 30 sept. 1949.

LAURENT (Jeanne).

96. VALOGNE (Catherine). — *Ceux qui font le théâtre* (VIII) : *Jeanne Laurent.* **A.,** 21 oct. 1949.

PITOEFF (Georges).

97. GEHRI (Alfred). — *Il y a dix ans aujourd'hui que revenu dans la Genève de ses débuts mourait Georges Pitoëff.* **T.G.,** 16 sept. 1949.

SIMON (René).

98. VALOGNE (Catherine). — *Ceux qui font le théâtre : René Simon.* **A.,** 14 oct. 1949.
99. VIGGIANI (Nicolino). — *Nicolino Viggiani, a vida de um verdadeiro emprezaria teatral.* Comœdia, juin-juillet 1949.
Voir aussi N° 143.

VII

ARTISANAT THÉATRAL

100. REILLE (J.-F.). — *Ceux qui font le théâtre : Alex Chevreux.* **A.,** 16 sept. 1949.
101. REILLE (J.-F.). — *Ceux qui font le théâtre : Pierre Sonrel,* **A.,** 23 sept. 1949.

VIII

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Histoire générale — origines

102. *D'Eschyle à Giraudoux*. Librairie Universelle de France, Paris. 1949, 1 vol., 320 p.

Actualité de la tragédie grecque. Le fantastique chez les romantiques allemands. Le théâtre de Musset. *Le mystère* d'Emily Bronte. *Mort de Virginia* Woolf. *Visites à* Julien Green, L.-P. Fargue, Jean Giraudoux, Alexandre Arnoux, André Breton, *etc...*

103. SEGUR (Nicolas). — *Histoire de la littérature européenne*, œuvre posthume publiée par Paule Lafeuille. Edit. Victor Attinger. T. I. *Le Monde Antique*, 1 vol. in-8°, 14 × 21, 368 p.

104. ESCHYLE. — *Œuvres complètes*, texte établi par P. Mazon, T. I et II. P. Belles Lettres, 1949.

105. EURIPIDE. — *Alceste*, traduction nouvelle par Ch. Georgin, Paris, Hatier, 1949. — In-16 (180 × 115), 63 p. Les Classiques pour tous.

106. TERENCE. — *Comédies*. T. III (Hécyre Adelphes), texte établi et traduit par J. Marouzeau, Paris, Belles Lettres, 1949.

b) Moyen Age

107. COHEN (G.). — *Recueil de farces françaises inédites du XVe siècle*. The Mediaeval Academy of America, Cambridge, Mass. 1949. XXXII, 459 p. in-4°.

c) XVIe siècle

GARNIER (Robert).

108. *Bradamante*, introduction, notes, grammaire et lexique par Marcel Hervier. Garnier, **P.**, 1949, 1 vol. in-16.

109. *Œuvres complètes de Robert Garnier*, texte établi et présenté par Raymond Lebègue. Société des Belles Lettres, Paris, 1949, in-12, 334 p. (**C.R.**, p. 90).

Les Juifves, Bradamante. Poésies diverses.

d) XVIIe siècle

110. R.-C. KNIGHT. — *La Grèce dans la littérature française au XVIIe siècle*. Thèse de la Faculté des Lettres de Paris, dactylographiée, 1950. — Chap. IX et X : la Grèce dans le théâtre du XVIIe siècle.

111. MICHAUD (G.). — *« Solennel-éternel » et la suite*. Dialogues, n° 1. Voir XIII a.

CORNEILLE.

112. *Clitandre*. Ed. R.-L. Wagner. Genève, Droz,. 1949. XV-151 p. in-12. Lexique. — *Polyeucte*. Ed. R.-A. Sayce. Oxford, Blackwell, 1949. XXIX-82 p. in-12. 2 grav.

113. COUTON (Georges). — *La vieillesse de Corneille* (1658-1684). Maloine, P. 1949, 1 vol. 17 × 26, 370 p. (**C.R.**, p. 96).

114. *La mort de Solon,* pièce attribuée par Eliz. Fraser à P. Corneille. Paris, chez l'éditeur, 1949. 136 p. in-12. Deux reproductions de manuscrits. Cf. *Le Monde* du 12 août 1949.

115. FRASER (E.-M.). — *A propos de « La Mort de Solon ». Une femme de lettres écossaise persiste à affirmer que Corneille a écrit les pièces de Molière.* Le Monde, 8 sept. 1949.

116. KEMP (Robert). — *La mort de Solon.* Le Monde, 12 août 1949.

117. JASINSKI (R.). — *Psychologie de Rodogune.* **R.H.L.**, XLIX (1949). Voir XI et XVIII a.

118. LEBÈGUE (R.). — *Remarques sur* Polyeucte. French Studies, III, 212-218 (1949).

119. MONGRÉDIEN (Georges). — *Corneille est-il l'auteur des comédies de Molière ?* Education Nationale, 15 déc. 1949.

MOLIÈRE.

120. *Théâtre,* 1669-1670. *M. de Pourceaugnac, les Amants magnifiques, le Bourgeois gentilhomme.* Paris, Belles Lettres, 1949.

121. *Théâtre,* introduction et notes par Georges RAEDERS. Edit. de l'Arbre, 2 vol., 12,5 × 19.

122. ERNOUT (A.). — *Amphitryon dans Plaute et dans Molière.* Neophilologus, avril 1949.

123. HUNT (H.-J.). — *Célimène « coquette » ou « coquine ».* French Studies, III, 324-334.

124. MOORE (W.-G.). — *Molière a new criticism.* Voir **C.R.**, p. 92.

125. PETIT (Marcel). — *Des manuscrits inédits de Molière se trouvent-ils à Feucherolles ?* **F.**, 20 sept. 1949.

Voir aussi n° 119.

RACINE.

126. *Théâtre complet,* éd. Bader Dufour, Mulhouse, 1949.

T. I, *introduction de Gabriel Marcel.* — T. II, *introduction de Marcel Arland.* — T. III, *introduction de Thierry Maulnier.*

127. AYDA (Adèle). — *Racine et l'inconscient. Analyse d'une scène de* Phèdre. Dialogues, n° I.

128. BUTTER (Ph.-F.). — *La tragédie de* Bérénice. French Studies, juillet 1949.

129. EUSTIS (Alvin A.). — *Racine devant la critique française.* University of California Publications, Los Angeles, 1949, 158 × 233, 262 p., bibliog., **C.R.**, p. 90.

130. KNIGHT (R.-C.). — *Brûlé de plus de feux...* Studies in french language (mélanges Ritchie), 1949, p. 107-118.

L'Achille amoureux de Darès et des tragédies françaises des XVI[e] et XVII[e] siècles.

132. *Les livres grecs de Racine : deux séries inédites d'annotations marginales,* **R.H.L.**, XLIX. 256-266.

133. *Racine et la Grèce,* thèse de la Faculté des Lettres de Paris, dactylographiée, 1950.

134. MAY (Georges). — *D'Ovide à Racine.* Yale University Press, 1949.

135. MASSON-FORESTIER (J.). — *Des documents sur Jean Racine découverts dans la Bibliothèque Nationale*. Le Monde, 17 sept. 1949.

136. ORCIBAL (J.). — *Racine et Boileau librettistes*. **R.H.L.,** XLIX, 246-255. — *Sur deux lettres « inédites » de Racine*. Ib., 270-271.

137. PICARD (Raymond). — *Note sur le texte des tragédies de Racine*. Ib., 267-269.

138. LA FONTAINE. — *Contes et Nouvelles. Théâtre...* Les Editions Nationales (Classiques verts), 1949.

e) XVIIIe siècle

BEAUMARCHAIS.

139. *Œuvres, théâtre et prose*, introduction et notes de J. Schérer. Ed. de l'Arbre 1949, 1 vol., 12,5 × 19.

140. LEMAITRE (Georges-Ed.). — *Beaumarchais*. New-York, Knopf, 1949.

MARIVAUX.

141. *Théâtre complet*. Texte préfacé par Marcel Arland. La Pléiade, Gallimard, 1949, 1 vol. 11 × 18, 1568 p.

142. ARLAND (Marcel). — *Les comédies de Marivaux*. La Revue, 15 juin 1949.

f) XIXe siècle

143. NICOLL (Allardyce). — *A history of late Nineteenth Century Drama*, 1850-1900. Cambridge University Press.

I. *Auteurs dramatiques, acteurs, théâtres*, 1850-1900, réimpression 1949.
II. *Bibliographie, œuvres dramatiques*, 2 vol. in 8°, 228 p. + IX. chacun.

BALZAC.

144. *Balzac est-il toujours vivant ? Oui ! proclament les gens de théâtre*. **T.G.,** 29 juillet 1949.

Textes de François Mauriac, Henry de Montherlant, André Roussin, Jean-Jacques Gautier, Edwige Feuillère, Paul Claudel.

145. CHANCEREL (Léon). — *Honoré de Balzac, créateur de personnages*. **C.A.D.,** oct. 1949.

BECQUE (Henri).

146. CALLENDOLI. — *« Pièces bien faites » quelle di Becque*. **S.,** oct. 1949.

COURTELINE.

147. *Les Gaîtés de l'Escadron*, supplément Opéra N° 10, in-8°, 40 p. P. 1949.

148. *Messieurs les ronds de cuir*, ill. par Dubout, Ed. du Livre, Paris, 1949, 1 vol. 16 × 22, éd. luxe.

149. *La conversion d'Alceste.* C. en 1 a. et en vers. Paris, Flammarion, 1949, in-16, 40 p.

150. DUBEUX (Alb.). — *L'anniversaire de Courteline.* La Revue, 1er mai 1949.

FEYDEAU.

151. *Occupe-toi d'Amélie.* Edit. du Bélier. P. 1949, 1 vol. 19 × 28.

LABICHE (F.).

152. *Théâtre,* T. II et III. Calmann-Lévy. P. 1949, 2 vol. in-8° couronne.

MÉRIMÉE.

153. *L'Occasion,* mise en scène et commentaires de Pierre VALDE. Collection « Mises en Scène », Ed. du Seuil. Paris, 1949. 11,6 × 18, 125 p.

MUSSET.

154. *Comédies et proverbes.* Classiques Delmas, P. 1949, 3 vol. 115 × 175.

NERVAL (Gérard de).

155. *De l'avenir de la tragédie.* **R.T.,** Nos 9-10.

156. *Léo Burckart, prologue inédit. — La main de gloire, plan inédit,* présentation de Jean RICHER. Mercure de France, 1949.

157. RICHER (Jean). — *Nerval et ses deux « Léo Burckart ».* Mercure de France, 1er déc. 1949.

RENAN.

158. *Œuvres complètes,* III (Drames philosophiques, etc...). Paris, Calmann-Lévy, 1949.

159. VIER (J.). — *La comtesse d'Agoult et Fr. Ponsard d'après une correspondance inédite.* **R.H.L.,** XLIX, 339-363.

g) XXe siècle

161. TREWIN (J.-C.). — *We'll hear a play.* London, Carroll et Nicholson, 1949, in-8°, 308 p.

Articles et notices sur le théâtre des dernières années.

ANOUILH (Jean).

162. MARCEL (G.). — *L'Antigone de Jean Anouilh.* **N.L.,** 10 février 1949.

CLAUDEL (Paul).

163. *Lettre à propos de Partage de Midi.* **R.T.,** Nos 9-10.

GHELDERODE (Michel de).

164. BARJAVEL (René). — *Michel de Ghelderode « dramaturge démoniaque » provoque aux Champs-Elysés une nouvelle bataille d'Hernani.* Carrefour, 26 oct. 1949.

165. FRANCIS (Jean). — *L'univers de Michel de Ghelderode.* **R.T.**, Nos 9-10.

GIRAUDOUX (Jean).

166. THOMAS COELE (René). — *Trois scènes inédites de Jean Giraudoux.* **R.T.**, Nos 9-10.

Textes de : La Guerre de Troie n'aura pas lieu; Sodome et Gomorrhe; Electre.

167. ROY (Jules). — *Jeunes filles de Giraudoux et jeunes filles de Montherlant.* Conferencia, 15 oct. 1949.

LENORMAND (H.-R.).

169. VALOGNE (Catherine). — *H.-R. Lenormand et l'angoisse d'être médiocre.* **A.**, 6 janvier 1950.

MAETERLINCK (Maurice).

170. COHEN (G.). — *L'amour et la mort dans le théâtre de Maeterlinck.* L'éducation Nationale, 2 juin 1949.

171. Articles sur MAETERLINCK dans les Nouvelles Littéraires (12 mai 1949), Le Monde (18 mai), le Figaro Littéraire (24 mai), le Mercure de France (juin), le Larousse Mensuel (juillet), Synthèses (nos 2 et 3), la Grive (juillet), Psyché (juin), le Christianisme au XXe siècle (15 septembre).

172. MAES (Pierre). — *Hommage à Maeterlinck.* Epitres, fasc. 28, avril 1949.

MARCEL (Gabriel).

173. ROY (J.-H.). — *Le théâtre de Gabriel Marcel.* Les Temps Modernes, N° 48, vet. 49.

Voir aussi N° 227.

IX

THÉATRE LOCAL

a) Paris

174. CARAT (J.). — *Sur les scènes parisiennes.* Paru, Nos 52-53.

Revue des spectacles de la saison dernière.

175. GAUTIER (J.-J.). — *Bilan de l'année théâtrale.* Figaro, 26 juillet-5 août.

176. GORELIK (Mordecaï). — *On Paris stage,* 1948-1949. Bulletin National Conference, oct. 1949. V. XI. N° 3.

Voir aussi N° 15.

b) Province

177. AROUT (Georges). — *Phèdre, Œdipe à Colone et les Sept contre Thèbes.* **A.,** 19 août 1949.

Sur les représentations du théâtre antique d'Orange.

178. BRUYR (José). — *Don Juan à Aix-en-Provence ou les Nuits éblouissantes d'un festival en plein soleil.* **A.,** 19 août 1949.

Deux photographies des décors de A.-L. Cassandre.

179. CHANCEREL (Léon). — *C'est en province que le théâtre trouve son véritable climat.* Sud-Ouest Dimanche, 23 oct. 1949.

180. DECK (Pantaléon). — *Histoire du théâtre à Strasbourg,* 1681-1830. Faculté des Lettres de Strasbourg. Publications de l'Institut des Hautes Etudes Alsaciennes, III.

181. TOUCHARD (P.-A.). — *The French effort to decentralize the theatre.* Bull. Nat. Theatre Conference Août 1949.

182. WELLES (Jacques d'). — *Le grand Théâtre de Bordeaux.* 36 pl. h.-t. de N. BOURGOIN. 1 vol. 18 × 23. Ed. Delmas, P. 1949.

Voir aussi N° 29.

c) Théâtre dialectal

183. FUZELLIER (Et.). — *Histoire du théâtre de langue d'Oc.* Annales de l'Institut des Etudes Occitanes, I, 1949. — Important. Catalogue des représentations depuis 1290.

d) Pays de langue française

184. MERCIER-CAMPICHE (M.). — *Le théâtre à Lausanne de* 1871 *à* 1914. Lausanne, F. Roth, 1949.

X

HISTOIRE DU THÉATRE ÉTRANGER

ALLEMAGNE ET PAYS SCANDINAVES

185. MORTENSEN (Brita M.) et DOWNS (Brian W.). — *Strindberg : an introduction to his life and work.* C.U.P. London, 1949, 240 p.

186. BRION (Marcel). — *L'étrange existence d'August Strindberg.* Le Monde, 30 sept. 1949.

187. GRAVIER (Maurice). — *Strindberg et le théâtre moderne. I. L'Allemagne.* I.A.C., 1949, 1 vol. in-8°, 185 p., **C.R.,** p. 98.

188. BENTLEY (Eric). — *German stage craft to day.* Kenyon Review, Autumn, 1949, Vol. XI, N° 4.

BRÉSIL

189. CAMARGO (Joracy). — *A vida da um autor de successo, Joracy Camargo, o maior autor teatral do Brasil.* Comœdia, juin-juillet 1949.

190. ISQUIRILO (Junior). — *Ernesto Herrera no teatro rioplatense.* A. Epoca, Sao Paulo, 25 sept. 1949.

ÉTATS-UNIS

191. *The Burns Montle Best plays of* 1948-1949 *and the Year-book of the Drama in America.* Edit. by John Chapman, New-York, Dodd, Mead and C°, in-8°, 485 p. ill.

GRANDE-BRETAGNE

192. CONFALONIERI. — *A Edimbourg* 3° *Festival.* **S.**, oct. 1949.

193. EVENS (B. Ifor). — *English Literature between the wars* (1919-1939). London, Methuen and C°, 1948, in-8°, 134 p.

194. NICOLL (Allardyce). — *British Drama.* London, Hanap, 1948, in-8°, 532 p. (réimp.).

SHAKESPEARE.

195. *Œuvres complètes.* Ed. Cluny, 1949. *Macbeth, Othello.*

196. *Hamlet, Roméo et Juliette.*

197. *Julius Caesar.* Ed. par John Dover WILSON. C.U.P. London, 1949, 165 × 114.

198. *La comédie des erreurs,* trad. de A. KOZUL. P. Belles-Lettres, 1949, 16 × 12, 164 p.

199. BALDENSPERGER (Fernand). — *La vie et l'œuvre de W. Shakespeare.* Edit. de l'Arbre, 1949, 1 vol. 12,5 × 19.

200. BARRAULT (J.-L.). — *A propos de Shakespeare et du théâtre.* La Parade, 1949, 1 vol. in-16° jésus, 112 p.

201. CALADO (Antonio Carlos). — *Festival Shakespearo pelo teatro do Estudiante.* Comœdia, juin-juillet 1949.

202. COOPER (Duff). — *Sergent Shakespeare.* Hart Davis, London, 1949, 18,4 × 12.

203. HOTSON (Leslie). — *Shakespeare's sonnets dated.* Hart-Davis, London, 1949, 216 × 137.

204. KNIGHT (Wilson J.). — *The principles of Shakespearian production.* Penguin, London, 1949, rééd.

205. LOTHIAN (John-M.). — *King Lear.* Bell, London, 1949, 18,4 × 12.

Etude sur Shakespeare à propos du Roi Lear.

206. MAYOUX (Jean-Jacques). — *Shakespeare, ses idées, la psychanalyse et l'Esprit de Révolte.* Critique n° 39, août 1949.

207. *By me... A report by* MORAY MC LAREN. John Redington, London, 1949.

Sur les notes manuscrites de W. Shakespeare dans les livres du XVIe *s.*

208. ONIONS (C. T.). — *A Shakespeare glossary.* Oxford, Clarendon Press, 1949, in-8°, 260 p.

209. PARTRIDGE (A. C.). — *The problem of Henry III reopened.* Bowes and Bowes, London, 1949, 216 × 137, 32 p.

210. SCOTT-GILES (C. W.). — *Shakespeare's Hereldy.* Dent, London, 1949, 241 × 184.

211. SMET (R. de). — *Stratford.* **O.**, 7 sept. 1949.

Sur le Festival de Stratford, avec une photographie d'Obéron dans « Le Songe d'une nuit d'été ».

212. TOLSTOI (Léon). — *Shakespeare et le drame.* Age Nouveau, N° 43.

213. SOUTHERN (Richard). — *Richmond Redivivus.* Drama, aut. 1949.

214. *The year's work in the theatre.* — Ed. par J. C. TREWIN, Longmans, Londres, 1949. Textes d'Ivor BROWN, L. A. DARLINGTON, Alan DENT, James LAVER.

Voir aussi N°s 28-249.

ITALIE

215. AMICO (Silvio d'). — *Drama italiano del quinquennio.* **S.**, août-sept. 1949.

216. — *Goldoniana.* **S.**, oct. 1949.

217. PIERARD (Louis). — *Le Congrès du Pen Club à Venise et les représentations de Vicence.* Le Monde, 24 sept. 1949.

218. FABBRI (Diego). — *Autori italiani per un teatro italiano.* Teatro, 1er déc. 1949.

219. OULMONT (Ch.). — *Le vrai visage de Pirandello.* **R.T.**, N° 9.

220. RIDENTI (Lucio). — *A Herança de Pirandello.* Comœdia, juin-juillet 1949.

221. SURCHI (Sergio). — *A pescara d'Annunzio.* **S.**, oct. 1949.

JAPON

222. PERRIAND (Charlotte). — *Spectacles au Japon.* 8 p. h.-t. in Art d'Aujourd'hui, juin 1949.

XI

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

ESPAGNE-ITALIE

223. *Un autosacramental di Calderon de la Barca nella Chiesa di San Salvatore al Monte a Firenze,* In-8°, 32 p., a cura del Teatro dell' Universita di Padova, Luglio, 1949.

224. AMICO (Silvio d'). — *La devozione alla Messa di Calderon de la Barca.* Filodrammatica, N° 6-7.

Nello suggestiva cornice della Chiesa di San Salvatore al Monte di Firenze.

225. FIOCCO (Achille). — *Calderon de la Barca, « La devozione alla Messa ».* Filodrammatica, N° 6-7.

FRANCE-ALLEMAGNE

226. AYRAULT (R.). — *Schiller et Montesquieu : sur la genèse de* Don Carlos. Etudes germaniques, avril 1949.

FRANCE-BELGIQUE

227. L. P. — *Création d'une pièce de Gabriel Marcel à Bruxelles.* Le Monde, 11 oct. 1949.

FRANCE-CHILI

228. CLAUDEL (Paul). — « *Adresse à mes amis du Chili* ». **F.**, 23 sept. 1949.

A l'occasion d'une représentation de l'Annonce faite à Marie à Santiago.

FRANCE-GRANDE-BRETAGNE

229. VOISINE (J.). — *Corneille vu par les Anglais de 1800 à nos jours.* French Studies, juillet 1949, et L'Information Littéraire, mai 1949.

FRANCE-ITALIE ET ITALIE-FRANCE

230. CASTELLO (G. C.). — *Brissonni e de Musset.* **S.**, oct. 1949. phot.

Les Caprices de Marianne à Capri.

231. MAULNIER (Thierry). — *Le Piccolo Teatro de Milan restitue dans un mouvement endiablé les cocasseries de la comédie italienne.* La Bataille, 27 oct. 1949.

232. GAUTIER (J.-J.). — *Ce soir on improvise, par la troupe du Piccolo Teatro de Milan, au Théâtre des Champs-Elysées.* Figaro, 26 oct. 1949.

FRANCE-YOUGOSLAVIE

233. DZAKULA (Branko). — *Le répertoire français du théâtre de Zagreb.* Annales de l'Institut Français de Zagreb, 1946-1947.

FRANCE-U.R.S.S.

234. LANG (D. M.). — *A Russian dramatist's view on Corneille and Voltaire.* R.L.C., 1949. — Sumarokov, 1718-1777.

235. MARCHAND (René). — *Parallèles littéraires franco-russes.* Mexico, Ecole Normale Supérieure, 1949, in-8°, 376 p.

XII

THÉATRE D'ESSAI — JEUNES COMPAGNIES

236. CHANCEREL (Léon). — *Le concours des jeunes compagnies.* **C.A.D.**, sept. 1949.

237. COGNIAT (R.). — *Le concours des jeunes compagnies.* **A.**, 22 juillet 1949.

238. GORELIK (Mordecaï). — *Young theatre.* Bull. Nat. Conference, August 1949.

Sur les concours des jeunes Compagnies.

XIII

THÉATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théâtre amateur

239. *Grandeur et misère du théâtre rural.* **C.A.D.**, sept. 1949.

240. *Stages et sessions.* **C.A.D.,** déc. 1949.

241. *Scottish drama year book* 1949-1950. Albyn Press, London, 1949.

242. *Un stage d'Art Dramatique dans notre région.* La Nouvelle République, 9 août 1949.

Sur le stage d'Art Dramatique du Vigean.

243. BERNARD (J.-J.). — *Versailles, capitale du théâtre amateur.* **O.,** 7 sept. 1949.

244. LEA (Gordon). — *Modern stagecraft for the amateur.* Pitman, London, 1949, 216 × 137, 96 p.

245. POWELL (Jessie). — *Religious drama the need is for a Sounder Spine.* The Amateur Stage, sept. 1949.

b) Théâtre scolaire et universitaire

246. *Il teatro dell' Universita di Padova.* Filodrammatica, N° 6-7.

247. *L'Ecole d'art dramatique de l'Université de Padoue.* **C.A.D.,** sept. 1949.

Photographies et dispositif scénique pour la Dévotion à la Messe de Calderon.

248. *Britannicus au Lycée Louis le Grand.* **C.A.D.,** sept. 1949.

249. *Bradfield College, Agamennon au théâtre grec de l'Université.* Drama, aut. 1949.

250. HICKS (Raymond). — *Teacher training is important.* The Amateur Stage, sept. 1949.

251. MICKIEWICZ (Adam). — *Lilie, ballada gminna, inscenizacja Marii Rokoszowej.* 1 plaq. in-12° carré, 48 p. avec schémas. Nasza Ksiegarnia, Varsovie, 1949.

252. PLOUVICZ (C.J.). — *Peer Gynt, Edinburgh University Society.* Theatre in Education, nov. 1949.

253. SCHNITZLER (H.). — *La section d'art dramatique de l'Université de Californie à Los Angeles.* **C.A.D.,** sept. 1949.

254. STEBBINS (Marian L.). — *The actor prepares in college.* Bull. Nat. Theatre Conference, August, 1949.

Voir aussi N° 27-201.

c) Théâtre pour la jeunesse et l'enfance

255. *Théâtre pour l'Enfance.* **C.A.D.,** sept., oct., déc. 1949.

256. DEVINE (Georges). — *Young audiences.* Drama, aut. 1949.

257. HOLROYD (George H.), RATCLIFF (Nora). — *Drama in school and youth clubs.* Macdonald, 7 × 6, 1949.

258. HORTON (Somse C.). — *Drama for children.* Dramatics, oct., nov., déc. 1949.

XIV

PANTOMIME — CIRQUE — MUSIC-HALL — MARIONNETTES

260. VILLETTE (Yves). — *Les marionnettes de l'Oiseau Bleu.* **C.A.D.,** déc. 1949.

261. WILSON (A. E.). — *The story of pantomime.* Home and Van Thal, London, 1949, 144 p.

262. BIDEAUX (S. et R.). — *Guignol en famille.* Demailly, Lille, 1949.

263. PHARLIN (Paul Mc). — *The Pupett Theatre in America,* A History : 1524 to now. Harpor et Bros, édit. 1949.

XV

RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES

a) Musique

264. VOLBACH (Wather R.). — *The inception of modern opera production.* Bull. Nat. Theatre Conference, August 1949.

b) Danse et ballet

265. *Hamlet and Miracle in the Gorbals.* Black, London, 1949, ill., 96 p.

266. BORODIN (George). — *Invitation to ballet.* Werner Laurie, London, 1949, 216 × 137.

267. BRAGAGLIA (A. G.). — *Danze popolari.* Teatro, déc. 1949.

268. LANNES (Roger). — *Souvenir de Diaghilew.* **O.,** 7 sept. 1949.

269. LIDO (Serge). — *Danse,* n° 3 Masques, 235 × 305, 112 p.

270. LOUYS (Pierre). — *Dialogue sur la danse,* ill. par LAURENCIN, éd. luxe, Guillot, Paris, in-4°.

271. LUBINOVA (Mila). — *Dances of Czechoslovakia.* Parrish, London, 1949, 40 p. ill.

272. SALVEN (Eric). — *Dances of Sweden.* Parrish, London, 1949, 40 p. ill.

273. VEN-TEN BENSEL (Elise van der). — *Dances of the Netherlands.* Parrish, London, 1949, 40 p. ill.

274. WITZIG (Louise). — *Dances of Switzerland.* Parrish, London, 1949, 40 p. ill.

c) Arts plastiques

275. COHEN (Gustave). — *Scènes de théâtre dans les peintures et gravures de l'Ecole Hollandaise.* Miscellanea LEO VAN PUYVELDE. Edit. de la Connaissance, Bruxelles, 1949.

276. GUYONNET (Georges). — *Un curieux portrait de Mademoiselle Maillard, cantatrice et déesse Raison.* **A.,** 14 oct. 1949.

d) Cinéma

277. SADOUL (Georges). — *Histoire d'un art : le cinéma.* P., Flammarion, 1949, 1 vol. ill.

277 *bis. L'Amour de l'art.* N° spécial sur le cinéma.

Voir aussi N° 24.

e) Radio

278. FERRIERI (Euzo). — *Teatro alla radio.* **S.,** août-sept. 1949.

XVI

LA LANGUE DRAMATIQUE

279. LEBEGUE (R.). — *Le vocabulaire de R. Garnier.* Le Français Moderne, XVII, 165-181 (1949).

XVII

THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES

280. DIDEROT. — *Paradoxe sur le comédien. Discuté ? Admis ? Réfuté par* M. ACHARD, J.-.P AUMONT, J.-L. BARRAULT, P. BLANCHAR, B. BLIER, P. BRASSEUR, B. BRETTY, J. COPEAU, Cl. DAUPHIN, Ch. DULLIN, B. DUSSANE, E. FEUILLÈRE, P. FRESNAY, D. D'INÈS, L. JOUVET, F. PÉRIER, L. PITOËFF, P. RENOIR, H. ROLLAN, R. SIMON, P. VALDE. Opinions recueillies par Marc BLANQUET. Ed. Nord-Sud, P., 1949, 1 vol. 192 p., 14 × 19.

281. MICHEL (Fr.). — *Une énigme dans* « Racine et Shakespeare ». Le Divan, juillet 1949.

XVIII

ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Genres

282. PAPOUSCHEK (Erich). — *Die religiöse Tragödie in Frankreich und ihre klassische Vollendung bei Corneille und Racine.* Vienne, 1949.

b) Personnages

283. GANDREY-RETY (J.). — *Vers l'inversion de Don Juan.* **A.,** 6 janv. 1950.

284. PAOLELLA (Roberto). — *L'Ultimo Pulcinella.* **S.,** Noël 1949.



TRAVAUX

AMERICAINS ET ANGLAIS

PUBLIÉS DEPUIS 1940 SUR LE THÉATRE FRANÇAIS

L'abondance des matières nous a contraints à reporter à ce Numéro la fin de la bibliographie établie par M. Raymond Lebègue, lors d'un récent séjour aux Etats-Unis.

(Voir N° IV 1949, p. 359-371, les 224 titres précédents)



XVII

THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES

225. WEINBERG (Bernard). — *Charles Estienne and Jean de La Taille.* **M.L.N.,** LXI, 262-5.

226. WEINBERG (B.). — *The sources of Grévin's ideas on comedy and tragedy.* **M.Ph.,** XLV, 46-53 (1947).

227. HALL (Vernon). — *The preface to Scaliger's Poetices libri septem.* **M.L.N.,** LX, 447-453 (1945).

228. WEINBERG (B.). — *Scaliger versus Aristotle on poetics.* **M.Ph.,** XXXIX, 337-360 (1942). Clair; tragédie, poésie.

229. MUHLL (E. von der). — *Rousseau et les réformateurs du théâtre.* **M.L.N.,** LV, 161-9 (1940).

Influence de ses idées sur Beaumarchais, Séb. Mercier, etc.

XVIII

ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Genres

230. PASCAL (R.). — *On the origins of the liturgical Drama of the Middle Ages.* **M.L.R.,** XXXVI, 369-387 (1941).

231. MARSHALL (Mary H.). — *The dramatic tradition established by the liturgical Plays.* **P.M.L.A.,** LVI, 962-991 (1941).

232. KEARNEY (J.-J.). — *The suppression of the Mystery Plays : culmination of social, literary and religious forces in the XVIth century.* Fordham Univ., *Dissertations accepted...*, 1942, p. 59-62.

233. GARDINER (H.). — *Mysterie's End.* Yale University Press, 153 p., 1946.

234. COFFMAN (G. R.). — *The Miracle-play : notes and queries.* Ph. Q., XX, 205-211 (1941), et XXI, 249-250. Culte de St Nicolas en occident (XIe s.).

235. INGERSOLL (R. H.). — *An analysis of dramatic technique in french tragedy from* 1552 *to* 1691. Northwestern Univ. Summaries of doct. diss. IX, 51-4 (1941).

236. ADHEMAR (J.). — *French XVIth century genre paintings.* Journal of the Warburg Institute, VIII, 191-195. — *Commedia dell'arte.*

237. MAC DOWELL (J. H.). — *Some pictorial aspects of early Commedia dell'arte acting.* **St. Ph.,** XXXIX, 47-64 (1942).

238. STERLING (Ch.). — *Early paintings of the Commedia dell' arte in France.* Metropolitan Museum Bulletin, été 1943, p. 11-32. Parodie. Cf. VIII *d* : Privitera, *Mme Deshoulières;* VIII *f* : Travers, XIV *c*.

b) **Personnages dramatiques**

239. BAUDIN (Maurice). — *The profession of King in XVIIth century french Drama.* Baltimore, 1941.

Le conquérant. La reine. Le ministre. Le peuple. La Providence.

240. FERMAUD (J.-A.). — *Défense du confident.* **R.R.,** XXXI, 334-340 (1940).

Les confidents, confidentes, songes, récits et discours à la Cour de France au XVIe siècle.

241. LAWTON (H. W.). — *The confidant in and before french classical tragedy.* **M.L.R.,** XXXVIII, 18-31.

242. BOUGHNER (Daniel C.). — *The braggart in italian Renaissance Comedy.* **P.M.L.A.,** LVIII, 42-83 (1943).

243. ROUILLARD (C. D.). — *The Turk in french History, Thought, and Literature* (1520-1660). Paris, Boivin, 1947, 700 p.

244. VALENCY (M. J.). — *The tragedies of Herod and Mariamn.* Columbia University Press, 1940, 322 p.

37 pièces de 1552 à 1900.

245. MADARIAGA (S. de). — *Don Juan as a european figure.* Nottingham, 22 p. (1946).

246. MAC KEE (K. N.). — *The popularity of the "American" on the french Stage during the Revolution.* Proceedings of the american philosophical Society, LXXXIII, 479-491.

247. BRAUN (Sidney D.). — *The "courtisane" in the french Theatre from Hugo to Becque* (1831-1885). Johns Hopkins Press, 1947, 157 p. Sur le docteur, cf. VIII *d*, Molière : Gill.

c) Thèmes

248. CRAIG (H.). — *The shackling of accidents : a study of elizabethan tragedy.* Ph. Q., XIX, 1-19 (1940).

249. GILBERT (A. H.). — *Fortune in the tragedies of Giraldi Cintio.* Ph. Q., XX, 224-235 (1941), et Renaissance Studies of Hardin Craig, Stanford Univ. Press, 1941.

250. BABB (L.). — *Scientific theories of grief in some elizabethan plays.* **St. Ph.,** XL, 502-519 (1943).

251. — *Love melancoly in the elizabethan and early Stuart drama.* Bulletin of the history of medicine, XIII, 117-32 (1943).

252. ANDERSON (Ruth). — *Kingship in Renaissance Drama.* **St. Ph.,** XLI, 136-155 (1944).

Influence de Sénèque, Bodin, Charron, sur le théâtre anglais.

253. FORKEY (L. O.). — *The role of money in french Comedy during the reign of Louis XIV.* Johns Hopkins Press, 1947, 142 p.

254. COX (R. A.). — *Political Disunion as a subject in recent french Drama.* University of Colorado Studies, series B, I, 331-344 (1941).

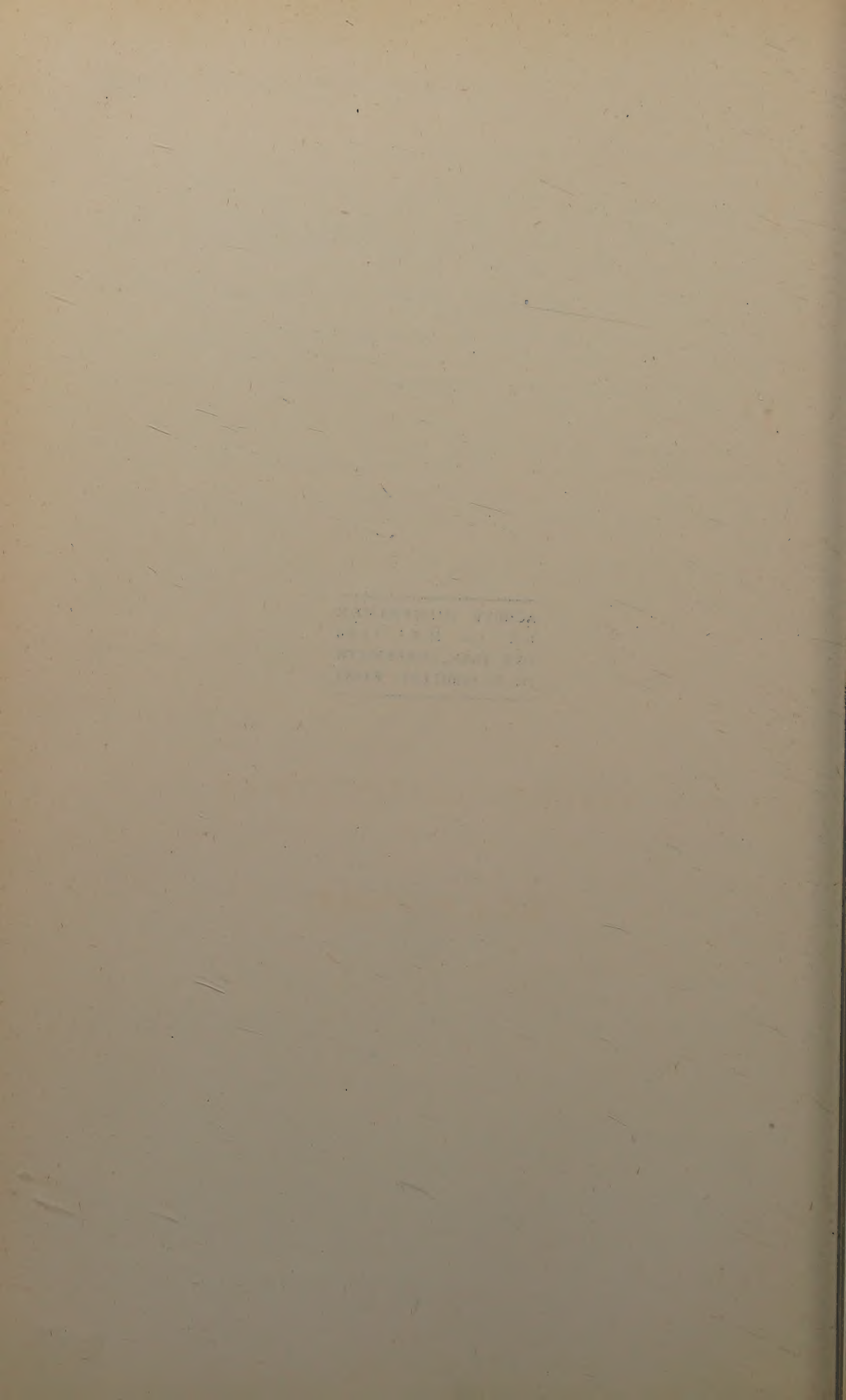
255. LANCASTER (H.C.). — *The horse in french Plays of the XVIIth Century.* Essays in honor of A. Feuillerat, p. 103-113.

La statue équestre du Commandeur. Les chevaux d'Hippolyte. Le cheval dans les opéras. Pégase joué par un cheval en 1682. Les mentions des chevaux dans les comédies de mœurs.

256. — *L'Afrique du Nord dans le théâtre français sous les règnes de Louis XIII et de Louis XIV.* Revue de la Méditerranée, III, 137-143.



ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 10 MAI 1950
PAR JEAN CHAFFIOTTE
71, R. BOBILLOT, PARIS



Elle assure, avec une constante liaison dans la recherche, une confraternelle émulation entre ceux qui, directement ou de façon plus lointaine, collaborent à la vie dramatique du pays.

La Société ne borne pas là ses activités. Elle a déjà agi pour qu'une **Chaire d'Histoire Dramatique** (et les laboratoires qu'elle comporte) soit créée à la Faculté des Lettres. Elle veut aussi que le pays de Corneille, de Racine, de Molière, de Marivaux, celui de Rachel et de Deburau, ait enfin un **Musée du Théâtre** digne de lui. Elle organise, suscite ou patronne expositions, conférences, publications, voyages, enquêtes et travaux en équipe.

Pour réaliser ce vaste programme dont l'importance nationale et internationale n'échappera à personne, la Société fait appel, non pas uniquement aux historiens et aux érudits, mais à tous ceux : auteurs, critiques et courriéristes, comédiens, metteurs en scène, régisseurs, architectes, décorateurs et tous artistes, artisans et ouvriers de la scène, de la piste ou du castelet, professeurs, étudiants, bibliothécaires, archivistes, conservateurs, éditeurs, libraires, collectionneurs, philosophes, sociologues, folkloristes ou simples spectateurs qui ont la curiosité et l'amour du théâtre.

A tous, elle demande aide et collaboration

Elle offre à tous le concours amical et dévoué de ses membres.

Louis JOUVET.

VEUILLEZ ADRESSER

VOTRE COTISATION

A M. LE TRÉSORIER DE LA SOCIÉTÉ
55, RUE SAINT-DOMINIQUE, PARIS-VIIe

C. C. P. Paris 1699-87

MEMBRES ADHÉRENTS ...	1.000 Frs
MEMBRES FONDATEURS ..	1.500 Frs
MEMBRES BIENFAITEURS .	3.000 Frs

Les membres étrangers voudront bien joindre 200 francs pour frais de port

LA COTISATION DONNE DROIT

1° Au service régulier de la revue

2° A tous les avantages qu'offre et pourra offrir la Société : Réunions et voyages d'études, congrès, conférences, expositions, spectacles, etc...

PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ

Continuant sous une forme nouvelle l'œuvre entreprise par la BIBLIOTHÈQUE DE LA SOCIÉTÉ DES HISTORIENS DU THÉATRE (voyez page 3 de la couverture des précédents numéros la liste des XXIV volumes publiés), notre Société publiera des études et ouvrages d'importance et de format divers, s'adressant non seulement aux érudits mais à tous ceux qui aiment et servent le théâtre.



Paraîtront prochainement, sous le patronage de la Société :

Gustave ATTINGER

L'Esprit de

LA COMMEDIA DELL'ARTE

dans le Théâtre Français

P. LEROY

LE MÉCHANT

Notes sur un manuscrit de GRESSET

sous presse :

CONSTANTIN STANISLAVSKI

MA VIE DANS L'ART

(Réimpression)

Traduction N. GOURFINKEL et Léon CHANCEREL

Préface de J. COPEAU

en préparation :

Les demeures parisiennes de Molière, de P. MÉLÈSE

Molière à Auteuil, de Léon CHANCEREL

Vie de Molière, de GRIMAREST

Edition critique par Georges MONGRÉDIEN

Le Gérant : R. LEBÈGUE.